

DAS KUNSTWERK

6. JAHR 1952 HEFT 2

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK
Schriftleitung: Leopold Zahn
Heft 2 · 1952

Inhalt

Umschlag
E. Nolde, Aquarell

Der Farbendruckstock entstammt dem Expo-Band
BINDER TRADE MARKS SCHUTZMARKEN VON BINDER (Klischee Ruck)

Farbtafeln:
E. Nolde, Stilleben mit rotem Mohn (Privatbesitz Berlin); E. L. Kirchner, Davos (Kunstmuseum Basel)
(Fotolithos: Schuler)

Druck der farbigen Offsettafeln J. Fink K.-G. Stuttgart

Drei Farbtafeln zum Thema: Regeln des Farbenspiels (Farbklischees: Meyle & Müller)

Der Satz dieses Heftes erfolgte in der von Hermann Zapf entworfenen Palatino der D. Stempel AG, Frankfurt a. M.

Papier: Reflex-Papier-Fabrik Felix Heinrich Schoeller GmbH., Düren

Vor Einsendung von Manuskripten bitten wir das Einverständnis der Schriftleitung einzuholen

Das nächste Heft ist dem Thema UM DIE JAHRHUNDERTWENDE gewidmet. Es will die Stilepochen unserer Großväter durch einige ihrer Manifestationen illustrieren. Der einleitende Aufsatz von Dr. L. Zahn behandelt die Muse des Fin de Siècle (Yvette Guilbert) und ihren Portraitisten (Toulouse-Lautrec).

DAS KUNSTWERK



EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE

DER BILDENDEN KUNST · SECHSTES JAHR

HEFT 2 1952



WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

Für freundschaftliche und tatkräftige Unterstützung der

Arbeit an unserer Zeitschrift dankt der Herausgeber den Firmen

REFLEX-PAPIER-FABRIK FELIX HEINR. SCHOELLER GMBH, DÜREN

GRAPHISCHE KUNSTANSTALT MEYLE & MÜLLER, PFORZHEIM

SCHULER, GRAPHISCHE KUNSTANSTALT, STUTTGART

J. FINK K.G. GRAPHISCHER BETRIEB, STUTTGART

GROSSBUCHBINDEREI H. WENNBERG, STUTTGART

BELSERDRUCK, STUTTGART





E. NOLDE, ROTER MOHN

Photolitho Schuler

CARL HOFER, FARBIGE BILDARCHITEKTUR

Dieses Heft des »Kunstwerk« trägt den Titel »Triumph der Farbe«. Damit wäre bereits alles gesagt. Die Farbe triumphiert als Alleinherrscherin, nachdem sie für die Zeit nahezu eines Säculums im Schmutz einer naturalistischen Allerweltsmalerei untergegangen und ihres Eigenwertes verlustig gegangen war.
Jedoch: Die hohe und herrliche Kunst der Malerei, der Gestaltung durch die Malerei besteht aus Farbe und Form. Letztere ist das männliche, und nur wenigen zugängliche, die Farbe das weibliche Element mit allen jenen Reizen, die uns entzücken. Die Unio mystico beider Komponenten ergab in den Zeiten der Kulturkunst das gültige Werk, die eindeutig gültige Aussage.
Durch die angebrochene Epoche der herrschenden Maschinenzivilisation ist die Kunst in das Gegensätzliche geworfen, in das Vieldeutige, das Dunkle, den Traum, oder in das aller menschlichen Beziehungen bare Flächenornament. Es entstanden zauberhafte Werke des Geheimnisvollen, deren hypnotischen Wirkung man sich nicht entziehen kann und die alles Vorhergewesene erscheinen lassen wie ein Bauernwägelchen neben einem Achtzylinder in Luxusausführung. Diese Kunst lebt ausschließlich durch die Farbe, die ungeahnte Differenzierungen erfahren hat. Die Experimente der wenigen großen Vorläufer, der wirklichen Avantgardisten, haben ergeben, daß Farbe in ihrer reinen Schönheit im Sinne des Schmuckhaften sehr wohl in Selbständigkeit ohne die Probleme der Formgestaltung zu existieren vermag. Der moderne Künstler weiß, daß jegliche Naturform, insonderheit die des menschlichen Körpers, für die Farbe in ihrer chromatischen Reinheit zunächst tödlich ist. Wer sich diesen schwierigsten Problemen nähert, begibt sich in den verlassenen inneren Bezirk der bildenden Kunst, der gleichermaßen entfernt von Musik wie von Literatur, nur wenigen zugänglich ist. Doch kann der Weg dahin nur über die neuen Erkenntnisse der farbigen Bildarchitektur führen. Eine neue Kunst in diesem Sinne wird nichts mit einer Naturwiedergabe um ihrer selbst willen zu tun haben, sich aber ebensowenig mit dem objet d'Art als einem in sich selbst Ruhenden begnügen können.
Bedeutende Künstler haben gezeigt, daß Unsichtbares sichtbar zu machen ist. Jedoch auch das Unsichtbare des Sichtbaren ist sichtbar zu machen.



CARL HOFER, LITHO

GEORG MEISTERMANN, DIE FARBE ALS SPRACHE

Ich glaube, daß der Mensch so angelegt ist, daß alles in der Schöpfung Vorhandene aus ihm zurückklingen kann. So ist auch Farbe in ihm mächtig als Bereitschaft, auf das Licht zu reagieren. Selbst wenn das Licht so beschaffen wäre, daß alles Sichtbare unfarbig erschiene, dann würde der Mensch die Farbe erfinden — wie er so vieles erfunden hat. So mächtig ist er angelegt zu loben und zu preisen, so stark ist sein Zwang, aus der Einsamkeit in Mitteilung und Wahrnehmung einzugehen.

Die Farbe ist eine in sich vollendete Sprache. Sie ist durch keine andere zu ersetzen. Mit einer Linie kann ich Buchstaben schreiben, Zeichen zeichnen. Mit der Farbe ist nur auszudrücken, was auf keine andere Weise ausgedrückt werden kann. Man hat sie lange zur Illustration, zur Analogie der Umwelt degradiert. Sie ist aber frei und welche Freuden, welche Schrecken kann sie auslösen. Kein Wunder, daß man sich gegen sie wehrt wie gegen eine Ur-Sprache.

Farbe ruft an und beschwört — wie die Linie bindet. Sie ist das Orakel der Kunst. Was aber das Rot ist, das Grün, das Blau und das Gelb? Diese Fragen beantworten nur die Bilder, und nur den Augen, die imstande sind zu fassen, was »sinnliche Wahrheit« ist.

ERNST WILHELM NAY, DIE GESTALTFARBE

Die Frage, ob die Farbe die Form bestimme oder die Form die Farbe, ist seit Delacroix und Ingres dahin beantwortet, daß es Künstler gibt, deren Bildgestalt aus der Farbe und andere, deren Bildgestalt aus der Struktur entwickelt ist. Zwei Arten des Bildes, die als gleichwertig anzusehen sind. Meine Anlage weist zur Farbe als Bildgestalt. Farbe ist also Form.

Farbe ist für mich Gestaltfarbe. Ich gebe der Farbe nicht nur den Vorrang vor anderen bildnerischen Mitteln, sondern das gesamte bildnerische Tun meiner Kunst ist allein von der farbigen Gestaltung her bestimmt. Vom Verstand her ist Farbe nicht zu erfahren, in der Ausdeutung, im Ausdruck, in der Symbolsetzung ist ihr eigentliches Wesen nicht bestimmbar. Farbe kann man nur empfindend sehen. Diese Empfindungen aber stehen auf umfassendem, menschlichem Grund. In ihm ist farbige Gestalt.

Um mit der Farbe als bildnerisches Element umzugehen, bedarf es einer erfundenen, doch durch den Zauber des Schöpferischen in dem lebendigen Wesensgrund gebundenen Methode. Die Bilderfindung selbst ist vollständig unabhängig. Ordnend treten im Entstehen des Bildes die Forderungen der Farbe in ihren Beziehungen zueinander auf. Das Wechselspiel von Erfindung und Ordnung, diese ebenso freie wie exakte Unternehmung, erzeugt den eigentlichen schöpferischen Vorgang, der sich auf der Bildfläche nun nicht mehr in geometrischer, sondern in arithmetischer Tendenz vollzieht. Im Willensakt des bildnerischen Tuns ist die Aussage der Farbe, ihr Ausdruck, nicht enthalten, so daß weltanschauliche, spekulative, romantische Ausdeutungen mit ihm nicht verbunden sind. Die Farbe ist nicht Träger, nicht gesetzt für etwas, sondern Gestalt an sich.

Im Zauber farbbildnerischen Tuns vollzieht sich die Verwandlung von selbst, unangetastet vom Bewußtsein leuchtet das Palliativ aus der farbigen Gestalt des Bildes auf, aus der Farbe, die zugleich Geist und Körper ist.

HEINZ BATTKE, ÜBER DIE FARBE

Es gibt keine Form ohne Farbe; selbst das Schwarz-Weiß der Zeichnung ist noch farbig und wird von sensiblen Zeichnern und sensiblen Betrachtern auch so empfunden.
Es gibt keine Farbe ohne Form: durch ihre zweidimensionale Ausdehnung auf der Malfläche und durch ihre spezifisch farbperspektivische Tiefenwirkung — ihren scheinbaren Abstand vom Auge des Betrachters — zeigt sich die Farbe als Form.
Wir kennen vollendete Meisterwerke, die mit den beschränkten Mitteln des Schwarz-Weiß geschaffen worden sind, doch wird es dem Bildner, der nach gesteigertem Ausdruck strebt, zu den reicheren Mitteln der Polychromie ziehen.
Der Laie nimmt von der Farbe meist nur ihren spezifischen Charakter wahr, der sich unmittelbar an sein Gefühl wendet: Blau löst bei ihm etwa das Gefühl sanfter Entspannung aus, Grün das ruhevoller Erwartung, Gelb ruft häufig Verwirrung hervor, Orange Lebensbejahung, Rot erregende Freude, und Violett endlich Wehmut.
Die Malerfarbe hat aber neben ihrem spezifischen Farbcharakter noch viele andere Eigenschaften: sie ist hell oder dunkel, rein oder gebrochen, kalt oder warm, opak oder transparent; sie kann pastos oder dünn, rauh oder glatt aufgetragen werden.
Welche Möglichkeiten hat die Farbe nun — was kann sie mit ihren Eigenschaften bewirken? Daß sie ganz eigene stimmungsbildende und symbolisierende Fähigkeiten hat, wurde schon angedeutet. Sie ist aber auch — wie die Form — ein kompositionelles Element und kann als solches harmonisieren, melodisieren und rhythmisieren. Sie kann bezeichnen und hervorheben. Wenn sie als einheitliche Materie und als »Lokalfarbe« auftritt, vermag sie den Dingen sogar einen Anschein von »Geschöpfhaftigkeit« zu verleihen. Vor allem aber kann Farbe beleben: sie kommt der Natur — im Sinne äußerer wie auch innerer Wahrheit — näher als das abstraktere Schwarz-Weiß. Doch birgt sie auch die Gefahr, einen nicht sehr sensiblen Bildner zu Werken von innerer Unwahrheit zu führen: vorzüglich sind es ihre symbolisierenden und ihre raumbildenden Eigenschaften, die sie in Widerspruch setzen können zum Charakter der Dinge, die sie darstellt, und zur Lage dieser Dinge im Kunstraum. Solche Irrationalität mag aber in den Werken der Surrealisten zu einem bedeutsamen Kunstmittel werden.
Im Augenblick der Arbeit vergesse ich alles, was ich über Farbe weiß.



E. MÜLLER-KRAUS, ROMANTISCHE KOMPOSITION



H. KUHN, ENTWURF FÜR DIE WAND EINES THEATERUMGANGS (TEILSTÜCK)
(Foto: Gnilka)

HANS KUHN, DIE FARBE UND DER MALER

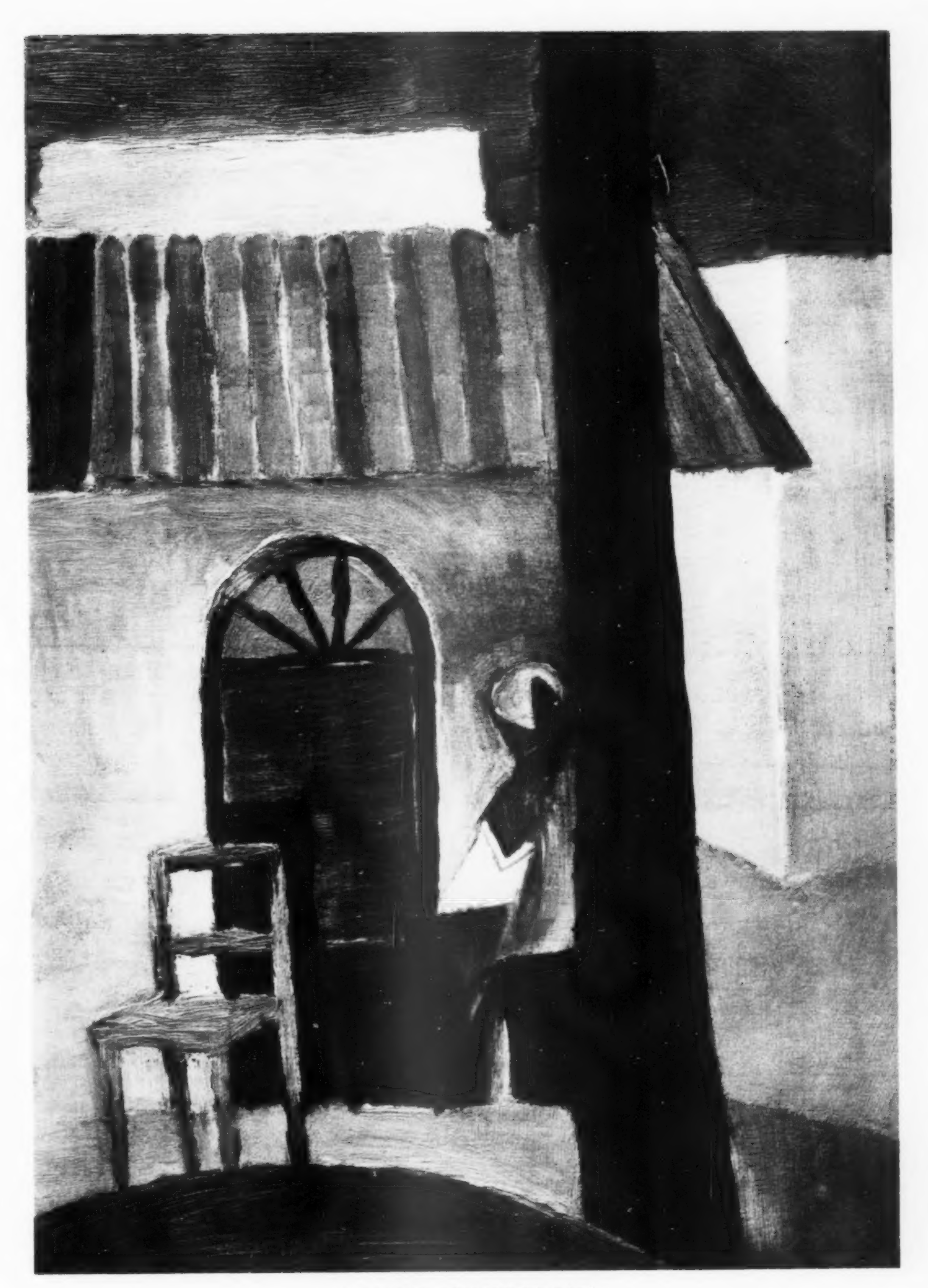
Der Lebensstoff des Malers ist die Farbe. Sie durchdringt so sehr sein Empfinden und sein Denken, daß es schwierig erscheint, ihre Funktion und ihr Verhältnis zu seiner Existenz zu erfassen und zu definieren. Die Erscheinungswelt und die Kunst sprechen durch die Farbe zu ihm und formen sein Erlebnis. Er versucht durch sie zur Welt zu sprechen, sein Erleben zu gestalten und in den Menschen einen Widerklang, ein Erkennen hervorzurufen, ein neues Erlebnis zu erregen. Die Farbe ist zugleich seine eigene, vertraute Materie. Er berührt sie, verbindet sie mit einem Medium, mischt sie und trägt sie auf die Bildfläche auf, flüssig oder trocken, dünn oder pastos. Hierbei formt er eine Oberfläche aus Farbe mit seinen Händen, wobei die Erregung und Schwingung seiner Nerven durch die Finger in den Pinsel fließen, die dann in der Berührung mit der Fläche eine Ordnung, einen Rhythmus und eine Spannung der farbigen Oberfläche erschafft.

Der Duktus der Hand, der mit dem körpereigenen Gefühl für das wiederkehrende Maß, dem Rhythmus und dem Gefühl für den Kontrapunkt der Masse, der Spannung zwischen Fläche und Linie, zwischen Groß und Klein, Schräg und Gerade, Dunkel und Hell — eben dem, was wir Kompositionen nennen, zusammenhängt.

Die Farbe selbst in all diesen Funktionen erweitert die großen Möglichkeiten zu einem unendlichen Reichtum der möglichen Bildvision und deren Realisierung.

Die Entstehung des Bildes hat, verglichen mit dem Entstehen anderer Kunstwerke — der Architektur, der Musik und der Dichtung — ein seltsames Charakteristikum: Die Zustandsveränderung ist nicht umkehrbar: Jeder Pinselstrich zerstört das Vorhandene in seiner Gesamtheit und läßt ein neues Verhältnis von Formen und Farben entstehen. Der vorhergehende Zustand ist verloren, der neue oft ein Abstieg, der vielleicht wieder von einem gültigeren Zustand gefolgt wird — ein Auf und Ab des Zerstörens und Bauens bis zu einer gewissen Vollendung oder Verwerfung. Dies alles geschieht in dem Medium der Farbe.

Bei einem Vergleich der Malerei mit der Musik, der bei der ungegenständlichen Malerei besonders nahe liegt, würden die Farben selbst den Tönen entsprechen — sie entstehen durch verschiedene Schwingungszahlen der Lichtwellen wie die Töne durch die differierenden Schwingungszahlen der Schallwellen.



A. MACKE, TÜRKISCHES CAFÉ
(Foto: Hugo Schmölz)



E. NOLDE, FAMILIE
(Foto: Ingeborg Sello)



W. KRAMM, VATER UND SOHN



R. DELAUNAY, LA TOUR D'EIFFEL
(KUNSTMUSEUM BASEL)

Die Klangfarbe würde der Qualität des Farbauftrages entsprechen — vom transparenten bis zum opaken — vom pointillierten bis zur sonoren Großflächigkeit. Der Rhythmus und die große Linie des Ablaufs einer Tondichtung würden in den entsprechenden Elementen der Bildkomposition wiederkehren. Stimmung und Bezug auf einen bestimmten Erlebniszustand sind beiden Künsten gemeinsam.

Der Vergleich der Musik, die in der Zeit ist und der Malerei, die im Raume existiert, ist Spiel und hilft doch zur Erkenntnis der Möglichkeit einer absoluten Malerei, deren Erfindung, Realisierung und deren Ausdruckskraft durch die Farbe allein ermöglicht wird.

Erst durch die Forschungsresultate Wilhelm Ostwalds ist die theoretische Erkenntnis aller möglichen Farben Wirklichkeit geworden. Durch seinen vollständigen Farbkreis, in dem alle komplementären, nachbarlichen und halbnachbarlichen Farbzusammenhänge enthalten sind und durch die zu jeder Farbe gehörigen farbtongleichen Dreiecke, deren drei Seiten von der Grauleiter (weiß bis schwarz), der Helligkeitsskala der Farbe selbst (Weißmischung) und der Dunkelheitsskala der Farbe (Schwarzmischung) gebildet werden, hat Ostwald alle möglichen Farben, die reinen und die nach Hell und Dunkel getrübten, umschrieben. Diese Klarheit hilft dem Maler in seinem denkenden Verhältnis zur Farbe. Das emmotionale Verhältnis zu ihr und das Bewußtwerden dieser Erlebnisinhalte bilden seine engere, unmittelbare Beziehung zur Farbe.

Die Bevorzugung der Klänge von zwei oder mehreren benachbarten oder entfernten Farben — die Wiederkehr bestimmter Farben —, die Liebe zu einer Farbe oder zu einem charakteristischen Farbklang, die Wahl der vielfarbigen oder auf wenige Farben beschränkten Skala, die laute, starkfarbige oder die stille gedämpftfarbige Komposition — formen in ihrer Vielfalt das eigene Verhältnis des Malers zur farbigen Gestaltung des Bildes.

Ich liebe benachbarte Klänge von Farben, ähnlicher Helligkeit aber verschiedener Trübung, wie blau und grün, rosa und orange oder grau und gelb. Die Beschäftigung mit einem neuen farbigen Plan zu einem Bilde, das Auf und Ab seines Werdens, das selbständige Malen des Pinsels, die Affinität oder Abstoßung zwischen Farben, die sich selbst zu einer Ordnung fügen — bilden eine immer neue Verzauberung, eine jedesmal stärker werdende Erregung bis zum Gelingen oder Scheitern.



H. KUHN, ENTWURF FÜR DIE WAND EINES THEATERUMGANGS (TEILSTÜCK)
(Foto: Gnilka)

WALTER HESS

ZUR BIOGRAPHIE DER BEFREITEN FARBE

»Die Farbe wird, vom Stofflichen erlöst, ein immanentes Leben führen nach unserm Willen.« Dies Wort von Franz Marc führt unmittelbar ins Zentrum jener Umwälzungen, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts dem Element der Farbe in der Malerei eine bis dahin unbekannte Selbstherrlichkeit verliehen. Eine Geschichte der Farbe in der abendländischen Malerei bis zum Impressionismus einschließlich müßte immer wieder bei der Frage ansetzen, wie das Kolorit zum gegenständlichen Bildinhalt sich verhält; sie sähe sich einem unendlichen Reichtum der Beziehungen gegenüber, durch die ständig sich wandelnde Art, wie Schönheitswert, Bildwert, Ausdruckskraft und Symbolgehalt der Farben sich durchdringen mit der Darstellung des Körperhaft-Dinglichen, des Raumes, des Lichtes, der stofflichen Oberflächen und mit überästhetischen Bedeutungsgehalten, mit der Bildikonologie. Diese Welt der Integration mannigfachster Komponenten im Kunstwerk befand sich schon seit mindestens 100 Jahren in fortschreitender Auflösung, als gegen 1885 letzte Schritte getan wurden, die nun allerdings den Aspekt der Malerei radikal veränderten. Der Rückgriff auf den elementarsten Bestand, auf das »immanente Leben« der Gestaltungsmittel an sich, deren Befreiung von jeder Dienstbarkeit: Das war nur die letzte Folge einer veränderten Situation der Kunst im allgemeinen Leben überhaupt. Wie jetzt die bildnerischen Grundelemente autonom werden und sich auf ihr immanentes Leben besinnen, so war die Kunst selbst schon seit langem autonom, stand sie nicht mehr im Dienst übergeordneter Lebensmächte, weil es solche Mächte, einheitliche Glaubens- und Wertvorstellungen, allgemeine, das Leben ordnende metaphysische Gehalte und ein verbindliches Weltbild im 19. Jahrhundert nicht mehr gab, und damit auch der Kunst jene überindividuellen Inhalte fehlten, die, schon als solche voll Symbolgehalt, die schaffende Kraft des Künstlers anziehen und in ihren Dienst zwingen. Wenn die Kunst schließlich »das Stoffliche« überhaupt ausschied und sich auf das elementare Leben von Farbe und Form zurückzog, so war das ein Zeichen ihrer Stärke, die sich nicht ersticken ließ vom Ballast *toter* Inhalte. Das 19. Jahrhundert war streckenweise der Gefahr eines solchen Erstickungstodes nahe gekommen.

Das »immanente Leben«, das die befreite Farbe nach dem Willen des Künstlers nun zu führen begann, war so reich und vielgestaltig, daß eine »Biographie« der Farbe seit etwa 1885 ein umfangreiches Buch füllen würde.[1]) Gerade die Elementarkräfte der autonomen Farbe sind nämlich sehr komplexer Natur, ihr immanentes Leben ist vielschichtig; daher bedeutet auch die Freisetzung dieser Kräfte in den verschiedenen Strömungen der modernen Malerei sehr Verschiedenes.

Eine dieser Möglichkeiten wird repräsentiert durch eine Gruppe von Malern, die man »Farbenharmonietheoretiker« nennen könnte, weil sie das Farbproblem fast ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der immanenten Harmoniegesetze betrachten und sich vornehmen, solche Gesetze systematisch zu erforschen und in Theorien wissenschaftlichen Charakters zu fixieren. Zu ihnen gehören in Frankreich die Neoimpressionisten, dann Sérusier und andere, in Deutschland Adolf Hoelzel – um nur diese zu nennen. Obwohl der gegenständliche Inhalt ihrer Malerei, der Art und der ihm beigemessenen Bedeutung nach, noch sehr verschieden ist, sehen sie alle doch in ihrer Farbauffassung vom Gegenstand und seiner Darstellung fast völlig ab. Die neoimpressionistische Farbenlehre, wie sie Signac in einer Programmschrift dargestellt hat,[2]) sollte zwar nach der Meinung ihrer Urheber lediglich den Impressionismus mit Hilfe wissenschaftlicher Lehren von der Zerlegung des Lichtes und der optischen Mischung in ein System bringen: Der Maler soll nur 7 oder 8 reine, den Spektralfarben möglichst nahestehende Pigmente verwenden und sie unvermischt in kleinen Flecken mosaikartig auf der Malfläche so nebeneinandersetzen, daß alle gewünschten Farbnuancen sich erst durch optische Mischung im Auge des Betrachters bilden. Das Ziel dieses Verfahrens ist die »Illusion des Lichtes und des

Farbenglanzes der Natur«; die Farbe hat also noch eine Darstellungsfunktion. Das eigentliche Anliegen dieser Maler ist aber ein ganz anderes. Der Impressionismus selbst hatte ja die Farbe schon bis hart an die Grenze ihrer vollen Autonomie geführt, die neoimpressionistische Theorie überschreitet diese Grenze fast unvermerkt. Mit illusionistischen Absichten besteht kein Zusammenhang mehr, wenn Signac erklärt, die Kunst des Koloristen hänge in gewisser Weise mit Mathematik und Musik zusammen, ein Bild sei etwas ganz anderes als Darstellung, der Maler spiele mit der Skala seiner Farben wie der Komponist mit der der Töne, und dies harmoniegesetzlich gebundene Spiel *mache überhaupt den Kunstcharakter des Bildes aus.* Seurat setzt an den Anfang einer knappen Darstellung seiner Lehre den lapidaren Satz: Kunst ist Harmonie. Harmonie aber ist, nach seiner Definition, Kontrast und Ausgleich (Einheit in der Mannigfaltigkeit) *der autonomen Grundelemente,* Ton, Farbe und Linie. Das ist der Kern der harmonietheoretischen Intentionen. Diese Maler suchen gegenüber dem »Subjektivismus des privaten Weltgenusses« (der Kunst des späten 19. Jahrhunderts) nach einer höheren Bedeutsamkeit ihres Schaffens durch Bindung an ein großes Allgemeines, nämlich an die Gesetze objektiver Harmonien. Mehr oder weniger bewußt steht hinter ihren Absichten die pythagoreische Idee, daß Harmoniegesetze kosmische Weltgesetze seien. Das ist der Grund des Suchens nach einem verbindlichen Ordnungssystem der Farben in Analogie zur Harmonielehre der Musik. Die Neoimpressionisten glauben, im Farbenkreis des Chemikers und Farbforschers Chevreul eine solche objektive Grundlage für freies Musizieren mit Farben gefunden zu haben. Chevreul selbst jedoch hat einen derartigen Anspruch nie erhoben. Tatsächlich greifbar ist an seinem System lediglich das Gesetz der Komplementärfarben und der Einfluß der Simultankontraste auf Harmonie und Disharmonie, von einer wirklichen, alle denkbaren Farbkonstellationen ordnenden Gesetzlichkeit kann keine Rede sein.

Viel näher, aber auf ganz anderen Wegen, kam Hoelzel dem gemeinsamen Ziel. Grundlegend war für ihn der Harmoniebegriff der Farbenlehre Goethes: Unser Auge hat die Fähigkeit, zu wahrgenommenen Farben die komplementären Ergänzungen selbst zu erzeugen (farbige Nachbilder), es fordert also diese Ergänzung, verlangt nach Totalität. Harmonisch sind daher solche Verhältnisse, die dem Verlangen des Auges die geforderte Totalität von außen entgegenbringen. Nach diesem Grundprinzip hat Hoelzel seine Farbenakkorde entwickelt, mit denen in Spannung und Lösung zahllose Variationen und kontrapunktische Bewegungen durch den ganzen Farbenkreis hindurch möglich sind. Die Einheit in aller Mannigfaltigkeit soll garantiert sein durch ein großes Naturgesetz: Farben entstehen durch Zerlegung des Lichtes und streben durch komplementäre Ergänzung wieder zu dieser Einheit zurück. Andere Maler haben andere, nicht auf der Komplementärbeziehung beruhende Totalitätsbegriffe zur Grundlage von Harmoniesystemen und kontrapunktischen Farbspielen machen wollen. Zur verbindlichen Grundlage der Malerei wurde keine dieser Lehren, und es fragt sich, ob überhaupt irgendein System denkbar ist, das das Leben der Farben so überzeugend an eine durchschaubare Gesetzlichkeit bände, daß es Fundament der Malerei werden könnte wie das Tonsystem für die Musik — denn das haben die Harmonietheoretiker erstrebt und erwartet. Die Erörterung dieses Problems würde den Rahmen unserer Betrachtung sprengen. Es sei nur auf einen Punkt hingewiesen: Franz Marc sagt einmal, in jedem Farbenkreis müßten die reinen Grundfarben, Rot, Blau und Gelb, gleich weit voneinander entfernt sein, für ihn aber sei das kalte Blau vom warmen Rot viel weiter entfernt als Gelb. Die »Temperatur« der Farben gehört zu ihrem Ausdruckscharakter, ebenso wie zahllose andere Qualitäten (schwer-leicht, hart-weich, trocken-saftig...), die sich in ein Harmoniesystem alle nicht einbeziehen lassen. Wie in der Musik nur die Tonhöhenunterschiede, also *quantitative* Verhältnisse, harmoniesystematisch faßbar sind, nicht aber die Ton-*Qualitäten* (die Klang-*Farben* der Instrumente), so kann auch bei der Farbe nur ihr Stellenwert in einer Skala oder einem Kreis harmoniesystematisch berücksichtigt werden, nicht aber die Ausdrucksqualitäten. Nun beruht aber die Macht der Musik vorwiegend auf der Abfolge von Tonhöhenverhältnissen, die Gewalt der Farben dagegen, die Macht ihrer Gemütswirkung, vorwiegend auf den Ausdrucksqualitäten der einzelnen Farben — die sich freilich auch in allen Kombinationen verändern. Aber diese Veränderungen sind harmonietheoretisch nicht faßbar. Die Meinung, die harmonietheoretisch faßbare »Totalität« sei

das eigentlich Künstlerische am Kunstwerk, beruht auf einer Verwechselung der Begriffe. Jedes Bildwerk, ob gegenständlich oder abstrakt, ist als eigenständige Schöpfung eine in sich geschlossene Welt; aber diese künstlerische Ganzheit ist etwas anderes und unendlich viel mehr als sinnliche Befriedigung von Harmonieempfindungen. Solche Kritik schmälert nicht das Verdienst dieser Maler um die Kultur der freien Farbe und trifft nicht den künstlerischen Rang ihrer Werke, die eben auch mehr sind als Exempel ihrer bewußten Farbauffassungen.

Was harmonietheoretisch nicht faßbar ist, kann man als die »suggestive Kraft« der Farbe bezeichnen. Dieser Begriff wurde zuerst von Gauguin gerägt, schon 1885, also gleichzeitig mit der Ausbildung der neoimpressionistischen Theorie. Vier Jahre später fand van Gogh – nachweisbar selbständig – die gleiche Bezeichnung. Beide sprechen sie auch davon, daß die Malerei durch die Autonomie der Farbe sich der Musik nähere. Aber an harmoniesystematische Analogien denken sie dabei nicht; besonders Gauguin hat das ausdrücklich mit scharfen Worten zurückgewiesen. Das Musikverwandte soll lediglich darin liegen, daß die Ausdruckskraft, die Magie der Farbe, unmittelbar durch die Sinne auf die Seele wirkt, daß sie nicht auf dem Umweg über die Darstellung von Gegenständen, nicht »begrifflich«, sondern direkt als »magischer Akkord« ins Gemüt dringt. Das Gegenständliche wird transponiert zu elementaren Farbflächen, umfangen von »ondulierenden Linien«, und dieser »suggestive Dekor« wird »Äquivalent für einen Seelenzustand« (Gauguin). Nicht das Sonnenlicht stelle er dar, sagt van Gogh, sondern durch Farben erwecke er unmittelbar »die Suggestion des Gefühls der Sonne«; »etwas Leidenschaftliches und Ewiges« liege im Leben der Farbe, »jene Ewigkeit, deren Zeichen einst der Heiligenschein war«. Nicht »autour de l'oeil«, wie die Impressionisten, sondern im »centre mystérieux« der Seele suche er das Geheimnis der Farbe, sagt Gauguin. In diesem Zentrum des Subjekts aber berühre man etwas Übersubjektives, »das Geheimnis auf dem Grund der Dinge«, das die Farbe »heraufbeschwöre«. Derartige Auffassungen bleiben grundlegend für die Entwicklung der Farbe im Expressionismus, wenn auch in mannigfachen Variationen: Der expressive Farbzusammenhang kann entstehen aus dem Erlebnis vor der Natur oder mehr unmittelbar aus der Begegnung seelischer Impulse mit dem als beseelte Materie empfundenen Pigment auf der Palette oder auf noch anderen Wegen. Auch muß es nicht der Symbolismus magischer Beschwörung sein, was vom farbigen Bildfeld ausstrahlt, Matisse z. B. will »einen euphorischen Zustand friedlicher Freude« erwecken. Nun erstreben allerdings auch die Expressionisten, mehr oder weniger bewußt, eine Bindung ihrer suggestiven Farbe an immanente Farbgesetze, aber nicht mit Hilfe rationaler Harmoniesysteme und auch auf so verschiedenen Wegen, daß nur Einzeluntersuchungen diese Frage klären könnten.

In schärfstem Gegensatz zu den bisher betrachteten Möglichkeiten steht eine Auffassung des Farbproblems, wie sie Cézanne repräsentiert. Nicht Harmonie und nicht Ausdruckssuggestion, sondern »Realisation« ist sein Grundbegriff. Auch bei Cézanne soll die Farbe nichts Stoffliches *darstellen*, sondern sie soll – sie allein! – eine Welt unmittelbar *erzeugen* (réaliser); nicht Dinge einer zunächst begrifflich erfaßten Natur sollen *»modelliert«*, sondern Farben sollen *»moduliert«* werden. Diese Modulationen erzeugen aber eine ganz eigene, gleichsam stofflose Materie, sie sind keineswegs die Wiedergabe optischer Phänomene im Sinne des Impressionismus, ebensowenig sind es nur dekorativharmonische Werte, sie realisieren eine durchaus dichtkörperliche, aber doch nicht tastbare, eine räumliche, aber doch nicht betretbare Welt; sie wachsen zusammen wie in einem Kristallisationsprozeß und machen aus der Malfläche in einem ganz neuen Sinne ein *Gebilde*, welches Körper, Licht und Luft nicht *»reproduziert«* (im Sinne einer Projektion *auf* die Fläche), sondern *»repräsentiert* (*durch* die farbig modulierte Fläche selbst). Die Begriffe dieser Interpretation stammen von Cézanne selbst, und er hat es auch ausgesprochen, daß mit dieser »objektiven« Gestaltung eine Entfesselung subjektiver Ausdruckskräfte der Farbe unvereinbar sei. Äquivalente für subjektive Seelenzustände verabscheue er, denn das individuelle Subjekt sei tunlichst überhaupt auszuschalten, es störe nur den Realisationsprozeß. In seiner Objektivität liege der Rang eines Kunstwerks, das nicht Bild der Natur ist, sondern ein Gebilde »parallel zur Natur«: »Die Natur denkt sich in mir.« Cézanne hat keine direkten Nachfolger gehabt, aber seine Gegnerschaft gegen den »privaten Symbolismus« subjektiver

Expression einerseits und gegen die nur sinnlich schöne Dekoration andererseits bleibt grundlegend für eine Entwicklung, die über den strengen Kubismus in bestimmte Bereiche der abstrakten Malerei führt. Juan Gris z. B. setzt ebenfalls Realisation gegen Expression. Allerdings sagt er, er gehe nicht mehr wie Cézanne von den durch ein »Motiv« erregten Farbempfindungen aus, um zu einer Abstraktion zu gelangen, sondern umgekehrt »von einer Abstraktion, um zu einer Konkretion zu gelangen«, nämlich zu einem Farbflächen-Gebilde, welches »eine Art Uridee der Gegenstandswerdung« realisiere. Die Kubisten betrachten Cézanne als den Urheber einer ganz neuen Gestaltungsmöglichkeit, die darin besteht, die Bildfläche weder perspektivisch aufzureißen, noch mit Farben nur zu dekorieren, noch auch zum Träger suggestiver Ausdruckselemente zu machen, sondern sie zu verwandeln zu einem Gebilde, welches Fläche bleibt und doch die dritte Dimension »metaphorisch« in sich enthält. Die Fläche stellt nicht ein Objekt dar, sondern wird selbst ein solches — eine freie Schöpfung menschlicher Gestaltungskraft. Dieser »Kunst-Gegenstand« soll ebensowenig spezifische, subjektive Gefühle aussagen wie eine strenge Fuge in der Musik (also wieder eine andere Art von Musikvergleich); er soll ab-solut sein, los-gelöst von seinem Erzeuger. Oder die Fläche wird — nach der Interpretation von Delaunay — nicht ein »Objekt«, sondern ein »unaufhörlicher Prozeß«. Dieser Maler will ganz ausschließlich aus dem Eigenleben der Farbe heraus schaffen, aber er will weder harmoniegesetzlich dekorieren, noch expressiv suggerieren, sondern aus der Dynamik der Farbe heraus will er Lebendigkeit schlechthin realisieren.

Wir haben versucht, in scharfen Antithesen drei Auffassungen der vom »Stofflichen« sich lösenden Farbe zu kennzeichnen. Selbstverständlich läßt sich die Malerei des 20. Jahrhunderts nicht einfach auf diese drei Möglichkeiten aufteilen, es käme vielmehr darauf an, nun den Ort der einzelnen Phänomene genauer zu bestimmen. Dazu wäre auch der Bereich der Symbolik und Metaphysik der Farbe, in den z. B. Franz Marc tief eingedrungen ist, und auch eine Dämonologie der Farbe zu erörtern. Hier seien nur noch einige, vielleicht klärende Bemerkungen zur Farbe bei Kandinsky angeschlossen. Bekanntlich verwendet auch er ständig musikalische Begriffe zur Kennzeichnung von Farbphänomenen; er hat aber selbst davor gewarnt, aus solchen Metaphern voreilige Schlüsse zu ziehen: »Ich kann nicht Musik malen wollen, da ich das für grundunmöglich halte.« Jede Farbe hat einen Klang, sagt Kandinsky. Das bedeutet aber nicht, sie habe wie ein Ton einen Stellenwert in einem Harmoniesystem, sondern ihr *qualitativer* Charakter ist gemeint. Dieser weckt An-klang an die Klang-*Farbe* eines Musikinstrumentes, z. B. an den Klang einer Tuba. Der Farbreiz bringt nach Art der Synästhesien andere Seelenbereiche zum Mitschwingen, nicht nur den akustischen, sondern z. B. auch das Tastgefühl (die Farbe ist hart, weich, spitz, stumpf . . .), Geschmacksempfindungen (die Farbe ist sauer, süß, bitter, fade . . .), motorische Impulse (vordringen, zurückweichen, schweben, lasten . . .). Das alles und noch vieles mehr (nicht nur Empfindungs-, sondern auch ethische Werte) nennt Kandinsky »Klang«. Und nun sagt er, die »sogenannte Harmonie« der Farben wolle er gerade vermeiden, weil die bloße Wohlgefälligkeit das faule, nur sinnlich befriedigte Auge daran hindere, die Farbwirkung durchzulassen zu tieferen Seelenbereichen, es komme dann zu keiner Resonanz. Andererseits sagt Kandinsky aber auch, er denke nicht daran, den Ausdruckscharakter der Farben zur Expression subjektiver Seelenzustände zu benutzen, welch letztere er für wichtig halte. Seine Auffassung führt letztlich in eine Metaphysik der Farbe. Was Kandinsky als »Klang« erlebt, was die An-klänge in der Seele erregt, das ist für ihn die Emanation objektiver Wesenheiten. In die zeitlich subjektive Seele des Künstlers, sagt er, klingt die Äußerung des Ewigen, Objektiven hinein und bewirkt die Emotion . . . Nach unenträtselbaren Gesetzen »innerer Notwendigkeit« (Harmonie ist nur äußere Notwendigkeit) fügt der Maler die Klänge zum Werk, zum kontemplativen Bild: »Werkschöpfung ist Weltschöpfung.«

[1]) W. Heß: Die Farbe in der modernen Malerei. Diss. München 1950.

[1]) P. Signac: D'Eugène Delacroix au Néoimpressionisme. Paris 1899.

HANNS THEODOR FLEMMING

DER SPÄTE NOLDE

Noldes Spätwerk kann man nur auf Seebüll kennen lernen, seinem nahe der dänischen Grenze einsam gelegenen Wohnsitz. Ich bin seit 1946 in jedem Jahr ein- oder zweimal dort gewesen und habe in seinem Hause viele noch niemals ausgestellte Bilder gesehen.

Bereits auf der Fahrt durch die weite Ebene des Marschlandes, aus dem einzeln verstreut liegende Gehöfte wie Halligen aus dem Watt emporragen und über das fast ständig von Westen her der salzige Meerwind weht, kamen mir jedesmal die engen Beziehungen zwischen Noldes friesischer Heimat und den Eigenarten seiner Malerei von neuem zum Bewußtsein. Auf den ersten Blick scheint die Landschaft zwar eintönig und farblos, doch sehr bald schon spürt man ihre immanente Farbfülle, die sich kaum materiell faßbar niederschlägt, sondern visionär und spiegelungshaft hervorbricht. In den immer wechselnden Wolkenbildungen und Lichtbrechungen ist sie enthalten, manchmal ganz schlagartig aufleuchtend wie eine Komplementärerscheinung zum vielfältigen Grau-Blau-Grün-Klang der Atmosphäre von Meer, Wolken und Wiesen. – Auf einem schmalen Weg durch meterhohes Schilf erreicht man schließlich über eine hölzerne Brücke, die einen Ausläufer des moordunklen, von Vogelgekreisch hallenden Gotteskoog-Sees kreuzt, den weithin sichtbaren kubischen Block des Noldeschen Hauses. Der Klinkerbau wurde nach Noldes eigenem Entwurf errichtet, »dem Lauf der Sonne folgend«. Vor der Südseite liegt, von windschrägen silbrigen Birken und Pappeln umsäumt, ein bunt leuchtender Blumengarten, dessen Dahlien, Rittersporn und Feuerlilien wie ein riesiges Stilleben von Nolde anmuten. – Das Innere des Hauses zeigt eine seltsame Verbindung von modernem friesischen Wohnstil mit bäuerlichen und expressionistischen Elementen. In jedem Raum, in jedem Möbelstück, selbst in den kunstgewerblichen Kissen, Vorhängen und Teppichen, den grellfarbigen Decken-, Wand- und Türanstrichen oder den Holzfiguren auf den Borden und Gesimsen – Barockes, Chinesisches, Eigenes und Exoten stehen harmonisch nebeneinander – erkennt man trotz mancher Gegensätzlichkeit ein einheitliches Gesamtbild, das überall Noldes eigenwillige Züge trägt. Unvergeßlich sind die kühnen Farbeffekte in einzelnen Räumen, deren Wände und Decken den gleichen Anstrich tragen. Auf dem feurigen Orange des kleinen Eßraums mit olivegrünem Wachstuch auf dem ovalen Tisch gewinnen Noldes Holzschnitte eine besondere Intensität. Und trotz der grellen Hintergründe von Zitrongelb im geräumigen Wohnzimmer oder aufdringlichem Ultramarinblau in der Halle können sich seine ausnahmslos schwarzgerahmten Gemälde und die nur lose angehefteten Aquarelle erstaunlicherweise noch ohne Abschwächung halten. – Das Zentrum des Hauses bildet der über 100 qm große Bildersaal mit Oberlicht, der über dem – niemandem zugänglichen – Atelier liegt. Hier kann man Gemälde aus mehr als fünfzig Jahren gleichzeitig sehen und Noldes malerischen Werdegang verfolgen. Am Anfang stehen die Originalentwürfe zu der berühmten Postkartenserie der grotesken Schweizer Bergriesen, von denen 1896 zwei in der »Jugend« abgedruckt wurden und Nolde erste Erfolge einbrachten. Daneben hängen ganz frühe realistische Bilder in tonigen Farben: heimatliche Bauernhöfe und Interieurs, das Bildnis des Bruders, aber auch eine gleichzeitige »Vor Sonnenaufgang« benannte Darstellung mit koboldhaften Wesen, – Bilder, in denen sich die Kraft des eigenen Ausdrucks erst langsam Bahn bricht. Man fühlt diese Kraft bereits, ohne aber ihr Ziel zu erkennen, ähnlich wie bei den frühen van Goghs. Es folgen Zeugnisse einer Phase, in der sich Nolde mit Liebermann und dem Impressionismus auseinandersetzte, darunter ein Jahrzehnte später übermaltes Erntebild und ein frühes Porträt seiner 1946 verstorbenen ersten Gattin Ada. Dann beginnen die vulkanischen Farbausbrüche, in denen der eigentliche Nolde plötzlich da ist: in erregtem Pinselstrich vibrierende Blumengärten, weidende Pferde unter bedrohlichen Wolkenballungen, das großartig düstere Herbstmeer und religiöse Szenen, von denen die »Grablegung« von 1915

(früher in Halle) am bedeutendsten ist. – In zwei Reihen übereinander grenzt Bild an Bild, nur durch das Schwarz der Rahmen getrennt. Der Eindruck ist atemberaubend, eine volltönende Farbsinfonie empfängt den Besucher. Arbeiten der letzten Jahre haben, wie die nähere Betrachtung erweist, einen nicht unwesentlichen Anteil daran. Orange Wolken, violetter Rittersporn, ein glutrotes Bauernhaus, tiefgrüne Weiden klingen in einem der elementarsten Bilder zugleich beunruhigend und befreiend zusammen. Eine unmittelbar erregende Kraft geht von Noldes Farbe aus. Häufig bevorzugt der Maler Farbkompositionen, die allen anerkannten Regeln widersprechen. »... in der Kunst, was sind Gesetze?« fragte Nolde bezeichnenderweise einmal, »Was ist Willkür und Zügellosigkeit? Jeder wirkliche Künstler schafft neue Werke, neue Schönheit, und es entstehen neue Gesetze – wenn man dieses heikle Wort anwenden will.«

Seit 1945 hat Nolde etwa 40–50 Ölbilder gemalt, und zwar nur in den Sommermonaten. In der übrigen Zeit beschränkte sich der Maler auf Aquarelle, deren Zahl kaum zu schätzen ist. Während des langjährigen Malverbots waren vorwiegend nur kleine Aquarellstudien entstanden, Entwürfe für ungemalte Bilder. – Noldes Spätwerk unterscheidet sich grundsätzlich nicht von seinem früheren Schaffen. Dennoch weist es charakteristische Merkmale auf. Es ist malerischer und atmosphärischer. Besonders geglückte Aquarelle sind in diesen Jahren entstanden. Häufig hat sich das Aquarellhafte nun auch auf die Ölbilder übertragen und ihnen einen transparenten Zug verliehen. Das ist vielleicht auch aus der Übernahme von früheren Konzeptionen für die »ungemalten« Bilder zu erklären, die sich während der Verfemung ja nur in Aquarellskizzen niederschlugen. – Bei Nolde gibt es eigentlich keine stilistische Entwicklung, sondern nur die zyklische Wiederkehr und Verwandlung gleicher Gestaltungsprinzipien. Auch das Spätwerk von Nolde gliedert sich thematisch in die figürlichen Darstellungen auf der einen und die Landschaften und Blumenbilder auf der anderen Seite. Der neue Auftakt im Mai 1945 vollzog sich mit dem großen Gemälde »Blumen und Wolken«, einem bereits früher von Nolde gestalteten Motiv. Roter Klatschmohn öffnet sich weit zum Himmel, über den grauweiß geballte Wolken jagen. Die aquarellhaft feuchte Atmosphäre vieler Spätwerke und ihre strähnige, oft schräge Kompositionsrichtung macht sich bemerkbar. Jahr für Jahr entstehen neue Landschaften mit niedrigen Horizonten und hohen Himmeln, mit gewaltigen Wolkenmassen, von feurigem Orange bis zu mildem Blau oder silbrigem Violett abgestuft, – außerdem Zyklen von Meeresbildern, in gewagten Farben vibrierend und aquarellhaft verfließend oder mit wuchtig getürmten Ozeanwogen, die fast japanisch anmutende sichelförmige Schaumköpfe krönen. Glühendes Abendrot, Schwefelgelb und zitterndes Violett herrschen vor. Trotz verklärender Altersfarben ist auf diesen Bildern beim Vergleich mit früheren Darstellungen gleichen Themas keine Abschwächung zu beobachten, vielmehr unverminderte Fülle und äußerste Reife. Die Seebilder sind im Atelier entstanden. »Ich kenne das Meer«, erklärte Nolde auf meine Frage.

Kein deutscher Maler hat wie Nolde das Meer darzustellen vermocht. Manchmal wurde von ihm das offene Meer so unmittelbar erfaßt, daß man das Rauschen der in langen Zügen heranrollenden Wogen und das Brausen des darüberwirbelnden Seewinds zu spüren glaubt, ja dem meer-erfahrenen Betrachter der Geschmack der Salzluft auf die Lippen zu kommen scheint. Dabei ist das Meer niemals auch nur andeutungsweise naturgetreu gegeben. Diese ohne Umwege Gestalt gewordene Visionen sind in gleichem Maße aus Erfahrung und Intuition geboren und aus einer geradezu mystischen Identifizierung mit dem Geschauten zu erklären. So ist das Meer seit Turner nicht mehr gemalt worden.

Die figürlichen Bilder seit 1945 zeigen meistens traumhaft poetische Züge. Man begegnet auf ihnen Gestalten der Sehnsucht: rothaarigen »Freundinnen«, »fernen Mädchen« von exotischem Reiz oder dem »Traum« eines nächtlichen Paares mit sehnsuchtsvoller Attitude. Diese Menschen wirken merkwürdig entrückt, wie Blumen einer anderen Welt angehörig. Der Betrachter wird seltsam magisch in sie hineingezogen. Das Leitmotiv der »Zweiheit« kehrt immer wieder, als »Mann und Mädchen«, »Bruder und Schwester« oder »Freundinnen«. »Die Zweiheit hatte in meinen Bildern einen weiten Platz erhalten«, schrieb Nolde schon vor vierzig Jahren, »Mit- oder gegeneinander: Mann und Weib, Lust und Leid, Gottheit und Teufel ...« Stilelemente früherer Zeit bleiben erkennbar. Das Exotische und Maskenhafte, seit der Südseereise aus echter Wahlverwandtschaft mit primitiven Kulturen hereingeholt, das »Barbareske« (Hart-

laub), Ausdruck eines Bergsonschen Vitalismus, und Niederschläge einer elementaren Erotik, vor allem in den von sommerlicher Reife erfüllten Darstellungen wie etwa »Zitronengarten« oder »Sommer«.

Noldes Farbe besitzt nicht nur eine unvergeßliche Intensität, sondern auch Symbolkraft. Das beweist neuerdings eine aus zwei Landschaften und einer figürlichen Komposition zusammengesetzes Triptychon, das der Maler »Harmonie der Gegensätze« nannte, ohne das Dargestellte im einzelnen zu erklären. Bei mancher der irisierenden symbolhaften Farbenklängen kann man sich wohl vorstellen, daß Nolde neben Whistler einst den Engländer Watts studierte. — 1951 entstand wieder ein religiöses Bild: der zwölfjährige Christus im Tempel. Es ist das erste seit der ebenfalls in Seebüll befindlichen »Anbetung« von 1934. Sein Ausdruck ist noch weniger spezifisch christlich als die früheren Werke dieser Gruppe. Das religiöse Bild spielt in Noldes Spätwerk offenbar keine Rolle.

Noldes Schaffensweise offenbart seinen Glauben an die reine Intuition und seinen daraus folgenden bewußten Verzicht auf die Kontrolle des Intellekts. (»Instinkt ist zehnmal mehr als Wissen«.) Deshalb ist sie besonders gefährdet, wenn die Intuition einmal aussetzt oder bis zur Vollendung eines Werkes nicht anhält, und zuweilen verblüffenden Mißgriffen ausgeliefert. Als eine mondäne Besucherin Nolde fragte, wieviel Zeit er zu einem Bilde benötigte, antwortete er: »Ich male das ganze Leben daran.« Und zum technischen Prozeß fügte er hinzu: »Je schneller es entsteht, desto besser«. Am reinsten sind Noldes Bildideen deshalb im zeitlich zusammengedrängten Entstehungsprozeß des Aquarells verwirklicht. Im Verlaufe seines langen Lebens ist Noldes Aquarelltechnik immer vollkommener geworden, nicht in bezug auf technisches Raffinement, sondern durch handwerkliche Erfahrung und sozusagen »malerische Weisheit«. Die nahezu konturlosen Farbenklänge sind meistens auf saugfähigem Japanpapier gemalt, zwischen dessen Oberfläche und Rückseite die Wasserfarbe ein transparentes Eigenleben zu führen scheint. Mit Nolde beginnt damit erst das Aquarell im eigentlichen Sinne des Wortes.

Der 85jährige Nolde ist eine eindrucksvolle Erscheinung. Sein aufrechter Kopf mit der knochigen Stirn und der hochansetzenden Nase — den Profilen seiner typischen Gestalten ähnlich — erinnert an einen Bauern und Propheten zugleich. Seine empfindsamen Hände lassen eine starke Sensibilität erkennen. Seine klaren blauen Augen blicken kühl aus einem erstaunlich faltenlosen Gesicht. Sie leuchten nur auf, wenn er seine — mehr als ein halbes Jahrhundert jüngere reizvolle Frau Jolanthe (geb. Erdmann, Tochter des Pianisten) anschaut. Nolde ist verschlossen, mißtrauisch und wortkarg. Nur seine völlig gebrochene Stimme, die wie aus einer anderen Welt ertönt, verrät sein biblisches Alter. Wenn er kerzengerade und stumm vor seinen Bildern steht, glaubt man meistens nicht, daß er an der Unterhaltung teilnimmt. Seine überraschenden, scharf oder witzig pointierten Einwürfe ins Gespräch beweisen jedoch von Zeit zu Zeit das Gegenteil. Nolde liebt es, sich über allen »Kunstbetrieb« und auch die Kunst»wissenschaft« lustig zu machen. Viele Bilder sind absichtlich undatiert, und es ist oft kaum möglich, auf stilkritischem Wege ihre Entstehungszeit auszumachen. »Ich will, daß die *Bilder* angesehen werden und nicht das Wissenschaftliche und Technische!« Gern versucht Nolde beiläufig zu erwähnen, daß er Dinge, die heute in Mode sind, im stillen bereits vor Jahrzehnten getan hat. So zeigte er mir, als ich von meinem Besuch bei Picasso in Vallauris erzählte, selbstgebrannte Keramik aus der Zeit vor 1914, darunter eine Kachel mit zwei bezaubernden Kerzentänzerinnen. Der abstrakten Kunst aller Schattierungen steht Nolde naturgemäß skeptisch gegenüber. Er empfindet sie meistens als nur dekorativ oder verspielt. »Wie kommt es, daß Klee so oft nachgemacht wird?« fragte er mich beiläufig. Als einzige Kunstwerke von fremder Hand hängen bei ihm zwei Aquarelle von Franz Marc, den er sehr liebt, und eine frühe Radierung von Paul Klee, den er einmal als »Falter im Sternenall« bezeichnete. — Nolde besitzt eine ungeheure Ausstrahlung, die noch spürbar bleibt, wenn er nicht in unmittelbarer Nähe ist. Sein Wesen prägt seine tägliche Umgebung, so wie sein ureigenes Weltbild noch das winzigste seiner Blätter erfüllt und sofort als von seiner Hand erkennen läßt. Bilder zu schaffen, die »herb, innig, stark« sind, nannte Nolde mir gegenüber als sein künstlerisches Ziel. Er hat es erreicht.



E. NOLDE, MÄDCHENKOPF
(Foto: Ingeborg Sello)



C. HOFER, MÄDCHEN MIT KÜRBISSEN
(Foto: Carl Näher)



H. MATISSE, BALKONZIMMER



A. HÖLZEL, ANBETUNG DER KÖNIGE
(Foto: Württembergische Staatsgalerie)

HANS HILDEBRAND

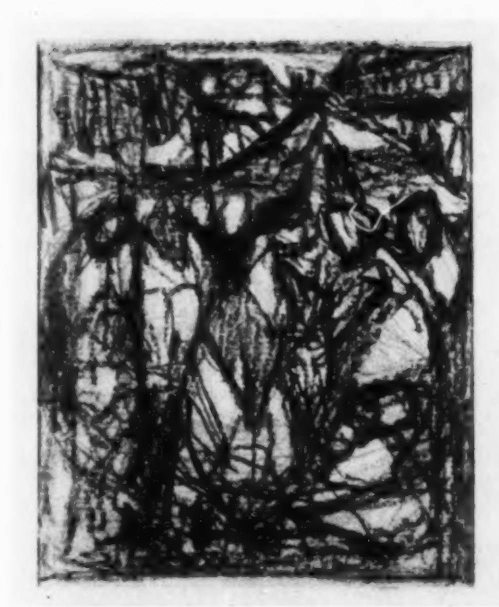
ADOLF HÖLZEL

Nicht hinwegzudenken aus der Geschichte der Modernen Malerei vom Naturalismus bis zum Verzicht auf Erinnerungen an die dinghaften Erscheinungen der sichtbaren Umwelt ist Adolf Hölzel, dessen Geburtstag sich 1953 zum 100. Male jähren wird. Ein schöpferischer Geist als Künstler und Theoretiker, ein genialer Lehrer. Die nachhaltige Einwirkung seines Schaffens und seiner Lehre auf den Werdegang der Malerei seit der Jahrhundertwende dankte Hölzel, dessen Weg ich fast während drei Jahrzehnten aus nächster Nähe verfolgen konnte, auch seinen menschlichen Eigenschaften, nicht zuletzt seiner Güte und seinem lebensbejahenden Optimismus. Ausgestattet mit dem natürlichen Charme des geborenen Weltmanns, der Liebenswürdigkeit und dem niemals verletzenden Humor des Österreichers, bestrickend im Umgang, war Hölzel trotz seiner Weichheit, seiner Ungewandtheit in Fragen des praktischen Lebens ein zu keinem Kompromiß bereiter Kämpfer, sobald es um sein Heiligstes, die Kunst, ging. Deren Dienst er sich mit einer Ausschließlichkeit verschrieb, der man nicht allzu oft begegnet. Sein ganzes Denken, sein ganzes Tun waren selbst im Alltag ihr geweiht. Jeden Spaziergang im Dachauer Moos oder später in den Wäldern um Stuttgart nutzte er zu klärenden Kunstgesprächen mit Freunden und Schülern. Das Tennis trieb er, um Schulter- und Handgelenk zu lockern für die Führung des Pinsels und des Stifts. Die frühe Morgengymnastik sollte ihm die Frische schenken für sein vielstündiges Arbeitspensum, das er, wie der Musiker — er war selbst ein vorzüglicher Geiger, der mit Fingerübungen, mit jenen »1000 Strichen« begann, denen er die meisterliche Schulung der Hand, die formvolle Zucht der Schrift verdankte.

Sohn eines Kunstliteratur-Verlegers in Olmütz, Mähren, studierte Hölzel erst an der Wiener, dann an der Münchener Akademie, die in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts Weltruf genoß, und blieb an der Isar auch als selbständiger Künstler, der einen verfeinerten Naturalismus pflegte. Die erste Wende in Hölzels Schaffen brachte die Berührung mit dem französischen Impressionismus auf einer Studienreise nach Paris. Um sich ungestört von dem Münchener Kunsttreiben mit den neuen Ideen auseinanderzusetzen, zog Hölzel sich in das nahe Dachau zurück, das damals noch eine idyllische Künstlerkolonie war. Die Jahre 1888—1906, die Periode der »Neu-Dachauer-Schule« in Gemeinschaft mit dem Karlsruher Ludwig Dill und dem Münchener Arthur Langhammer, füllte das Streben nach einer zugleich naturnahen und formal harmonischen Bildgestaltung aus. Ganz er selbst wurde Hölzel erst, als die Berufung an die Stuttgarter Akademie 1906 ihm ein weites Feld vielfältigen Wirkens erschloß, das rastloses Schaffen und Lehren, Forschen und Suchen war. Denn Hölzel hielt sich nie für einen Fertigen. Einer seiner letzten Aussprüche, bevor der Tod den 80jährigen mitten aus der Arbeit abrief, lautete: »Kaum kommt man so weit, daß man annähernd weiß, was man soll, ist es aus mit dem eigenen Leben.«

Die eigentliche Entwicklung Hölzels setzte erst in Dachau nach der Begegnung mit dem Pariser Impressionismus ein, die ihn aus der Tradition der Münchener Schule befreite. In Gemeinschaft mit Dill und Langhammer erstrebte er nun die Wiedereroberung des »Bildes« als einer in sich geschlossenen Formen- und Farben-Harmonie, doch immer noch in engem Anschluß an die Natur in der Überzeugung, daß die Umwelt dem Maler solche Bilder in Fülle biete. Es galt nur zu suchen und zu sichten. Die von grellen Farbgegensätzen wie von Überfüllung mit Einzeldingen freie Umgebung Dachaus, das Moor mit seiner feuchten, zartdunstigen Atmosphäre, seinen Torfstichen, Kiesgruben, reglosen Wassern, Bäumen und Büschen, belohnte den Eifer. Milderte, verfeinerte man noch die Farben, schien alles wie durch einen silbergrauen Schleier gesehen, und gern bediente sich Hölzel zum Aufspüren gedämpfter Harmonien einer schwarzen Brille. Eine ähnliche Verwandlung war mit den im Draußen erspähten Dingen vorzunehmen mittels Vereinfachung des Zufälligen und Herausschälen ihrer

gleichsam ornamentalen Gestalt. Nicht umsonst wurde einer der Wälder bei Dachau der »Ornamentenwald« getauft.
Auch von Stuttgart aus pflegte Hölzel bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs die Sommermonate der Akademieferien in Dachau zu verbringen, umschwärmt von Schülern und Schülerinnen. Aufgesucht von Malern, die Neues erstrebten gleich Emil Nolde, von Kunstwissenschaftlern gleich Heinrich Wölfflin, weil der Ruf, daß er bedeutsame Anregungen zu spenden habe, auch in die Ferne drang. Denn langsam wandelte Hölzel in Stuttgart seine Auffassung vom Wesen der Malerei und damit Lehre und Schaffen. Das eifrig durchforschte Werk der alten Meister von den Ägyptern bis zu den Großen des 19. Jahrhunderts, das Werk auch mancher Zeitgenossen, wie etwa van Gogh, dünkte ihm reicher, elementarer als das eigene und das der Dachauer Freunde. Er selbst und sie hatten wohl die Bildharmonie erzielt, doch, infolge Bindung an die Natur, nur durch Verzicht auf hohe Werte jahrtausendealter Geltung: Auf die Leuchtkraft der reinen, ungebrochenen Farben, auf den unerschöpflichen Formenschatz der Phantasiewelt. An die Stelle der Grundfrage: »Unter welchen Voraussetzungen wirkt die Natur bildmäßig?« trat die neue: »Welche Bedingungen müssen erfüllt sein, damit ein Bild als Kunstwerk entsteht?«. Sie leitete ihn zu der Lehre von dem »Primat der künstlerischen Mittel«.
Das Studium der Alten hatte Hölzel auch die innigen Zusammenhänge zwischen Architektur und Wandbild enthüllt. Im Zeichen ihrer Wiederentdeckung stand die Frühzeit von Hölzels Stuttgarter Wirken. In Theodor Fischer fand er den verständnisvollen Architekt. Wo immer Fischer baute, sorgte er für Wandmalerei-Aufträge an Hölzel, der sich selbst nur das Altarnischenbild des Gekreuzigten in der Ulmer Garnisonskirche vorbehielt, und dessen Schüler, die Schweizer Brühlmann, Pellegrini und Moilliet, die jüngeren Baumeister, Schlemmer und Stenner. Der Weltkrieg setzte dem Ringen mit dem Wandbildproblem ein Ende, aber erst der Tod dem Ringen mit den allgemeinen Problemen der Malerei. Zeugen für Hölzels rastlos fortschreitendes Schaffen von 1906 bis 1934 sind Hunderte von Tafelbildern, Tausende von Pastellen und Handzeichnungen, eine stattliche Reihe von Glasgemälden in Stuttgart und Hannover. Gehen die frühesten der bis etwa 1920 entstandenen Ölbilder noch auf Motive aus der Umgebung Stuttgarts zurück, so sind die meisten Kompositionen freier Erfindung mit vielen Figuren. Die Wahl religiöser Stoffe – Christi Geburt, Anbetung, Begegnung usw. – ist vorwiegend ihrer Eignung zu erwünschten Lösungen formalen Aufbaus zu danken. Hölzels damaliges Grundprinzip für die Entfaltung des Räumlichen aus der Fläche ist: Bewegte Formen, intensive Farben, starke Helldunkel-Gegensätze in der ersten, dem Figürlichen vorbehaltenen Raumschicht – senkrechte Formen, Bauten oder Bäume, gedämpfte Farb- und Helldunkel-Kontraste in der zweiten – waagrechte Formen, Höhenzüge am Horizont, bewölkte Luft, leicht moduliert nach Farbe und Tonwert, in der dritten. Das ursprüngliche Gleichgewicht zwischen Gegenständlichem und künstlerischen Mitteln verschiebt sich etwa seit 1911 mehr und mehr zugunsten der Mittel. Bis bei den ab 1920 bevorzugten, edelsteinhaft leuchtenden Pastellen das Gegenständliche allein aus Linien, Flächenformen, Farben, Hell und Dunkel entwickelt, kaum noch angedeutet oder, auch bei den Glasgemälden, die nur noch reine Form und Farbe sind, völlig ausgeschaltet wird. Hier sind die reifsten Schöpfungen Hölzels zu finden, dessen historische Sendung war, die Bedeutung der Gestaltungsmittel erkannt, durchforscht und für sich selbst wie für andere bestimmt zu haben zu einer Zeit, die solcher Klärung dringend bedurfte. Vieles hat er selbst als Experiment gewollt, und manches wurde bei so geartetem Schaffen vorwiegend Probe auf eine Theorie. Aber was in glücklichen Stunden beschwingten Gestaltens darüber hinauswuchs in Hölzels reichem Lebenswerk, ist reine Kunst bleibenden Wertes.
Die dem Maler und Zeichner zu Gebote stehenden Mittel sind die Elemente der, meist rechteckig begrenzten, Fläche: Linie, Farbe, Hell und Dunkel. Bei der Fläche geht Hölzel von der »natürlichen Sehbewegung« aus, dem freien, vorwiegend kreisförmigen Schweifen über das Flächeninnere, der Neigung, in der Nähe der Ränder ihrem Zuge zu folgen. Befestigung des der natürlichen Sehbewegung angepaßten Formengefüges wird erreicht, wenn die für den Aufbau wichtigen Formen zu einem Rand oder zu mehreren Rändern in einer vom Auge leicht erfaßbaren und für die Empfindung reizvollen Beziehung stehen. Überziehen der Fläche mit einem System von Linien, das sie in geometrische Teil-





A. HÖLZEL, BLEISTIFTZEICHNUNGEN

Zwei Stadien der gleichen Komposition:

Links: Rhythmische Spielerei mit nachträglicher Einfügung von Leitlinien

Rechts: Kompositionelle Durchzeichnung der vorigen auf durchscheinendem Papier



A. HÖLZEL, PASTELL

felder zerlegt, vereinfacht die Nachprüfung. Ein solches, vornehmlich bei umfangreicheren Werken willkommenes Gerüst von Leitlinien kann abgetragen werden, um dem Gestalten aus der Empfindung Platz zu machen, sobald der Bildaufbau seine Standsicherheit erlangt hat. Unter den dem Auge erwünschten Verhältnissen räumt Hölzel dem irrationalen Goldenen Schnitt die erste Stelle ein.

Die Linie spielt die Rolle des Ordnungselements für die Bildfläche. Sie kann als reine Linie verwendet werden oder, bei Rückkehr in sich selbst, zum Umreißen von Flächenformen, deren Silhouette stets einfacher gehalten werden soll als ihr vielfältiger bedachtes Innere. Das lineare Gefüge ist den Grundprinzipien der, Rhythmen erzeugenden, Wiederholung und des Gegensatzes zu unterwerfen. Der mannigfacher Art sein kann: Kontrast der Größe, der Richtung, des Geraden und des Geschwungenen, des Einfachen und des Vielfältigen, des Bewegten und des Ruhenden usw. Sie selbst fordern wiederum einen Ausgleich. — Das Hell-Dunkel-Problem durchforscht Hölzel nach zwei Richtungen, meist in Graphiken, aber auch in Malereien. Einmal als einfachen Kontrast von Schwarz und Weiß. Zwischenstufen werden hier nur durch lineare Strukturen gebildet, durch Punkte, Striche verschiedener Art usw. Sodann als Gegensatz hellsten Lichts und tiefsten Dunkels unter Zwischenschaltung vielfältiger Tonstufungen. Zuweisung größeren Flächenanteils an die Halbtöne führt dabei den wichtigen Kontrast von Individualität und Masse ein.

Das Problem Farbe hat Hölzel am eingehendsten behandelt, gestützt auf Goethes Farbenlehre wie auf die prismatische Farbenzerlegung des Neo-Impressionismus. Ausgehend vom »elementaren« Dreiklang Rot-Gelb-Blau, deren Mischung den »sekundären« Dreiklang Orange-Grün-Violett ergibt. Erneuter Mischung entwachsen dann die »tertiären Farben«. Der Intensitätsverlust bei diesem Fortschreiten wird wettgemacht durch den Gewinn an Verfeinerung. Die an beiden Enden des prismatischen Bands stehenden Farben der kürzesten und der längsten Wellen, Purpurrot und Rotviolett, empfindet das Auge seltsamerweise als nächste Verwandte. So läßt sich das Farbband in einen Farbkreis umgruppieren, in dem je zwei einander axial gegenüberstehende »Komplementärfarben« den Dreiklang in einen Zweiklang verwandeln. Auf dieser elementaren Basis führt Hölzel den reichgegliederten Bau seiner Farbenlehre auf. Sie enthält 8 Hauptgegensätze: »Kontraste der Farben an und für sich — von hell und dunkel — von kalt und warm — Komplementärkontraste — Intensitätskontraste — Quantitätskontraste — Farbe und Nichtfarbe — Simultankontraste«. Unter »Nichtfarbe«, die Hölzel freilich fast nur in der Theorie heranzog, sind Weiß, Schwarz und Grau zu verstehen. Der »schädliche Kontrast« zweier unverträglicher Nachbarfarben läßt sich aufheben mittels Zwischenschaltung einer dritten, zu beiden harmonischen Farbe. Der Harmonisierung dient die »Überflutung« aller Farben in einem Bild mit einer einzigen Farbe, der Intensitätssteigerung der »Chromatismus« als Häufung im Farbkreis aneinander gereihter, verwandter Farben an einer Stelle.

Hölzel hat die Gestaltungsmittel und ihre Möglichkeiten bald einzeln erprobt, um das weite Gebiet der Kunst wie mit einem Scheinwerfer abzutasten, bald alle vereint verwendet. Für diesen Fall hielt er zwei Grundlösungen bereit. Bei der einfacheren deckt sich der Aufbau des Liniengefüges mit dem der Farbe und dem des Helldunkels; bei der reicheren lautet die Aufgabe: Zusammenwachsen selbständiger Kompositionen zu einer Gesamtharmonie. Da Hölzel sich von den Mitteln und von seiner Empfindung leiten ließ, anerkannte er kein vorgefaßtes Programm: »Man nimmt häufig an, ein Maler, der ein Bild anfängt, müsse es schon fertig im Kopfe haben. Wie wäre das möglich, wo ja Aufbau und Raumaufteilung von so vielen Entwicklungsmöglichkeiten während der Arbeit selber abhängen!« Die Bildidee war für ihn Ergebnis, nicht Ausgangspunkt des Schaffensprozesses.

Noch ein Wort über Hölzel als Lehrer. Er hat sich allezeit als einen Priester der Kunst, sein Wissen und Können als ein ihm gnadenweise anvertrautes, weiterzugebendes Gut betrachtet. »Die Sache des Lehrers ist es zu geben, was er hat und kann: ALLES.« Was Hölzel den bleibenden Dank seiner Schüler sichert, war dies: Er spendete ihnen nur die sichere Grundlage zu eigenem Weiterbauen und förderte nach Kräften selbst jene, die, von innen getrieben, andere Wege einschlugen als er und auf denen sie selbst Führende wurden im Reiche der Modernen Kunst. Der schöne Grundsatz seines Wirkens als Lehrer: »Ständig *mit* der Jugend und damit *von* ihr lernen!« hat Adolf Hölzel jung erhalten bis ins höchste Alter.

er
n-
el
n-
nd
«,
nd
ne
ßt
n,
ng
nit
er
er

en
st
nt
en
es
ll-
u-
er
nd
in
in
m
nd
h-
d-
es

eit
en
es
n,
n-
te
en
en
en
en
er:
!«



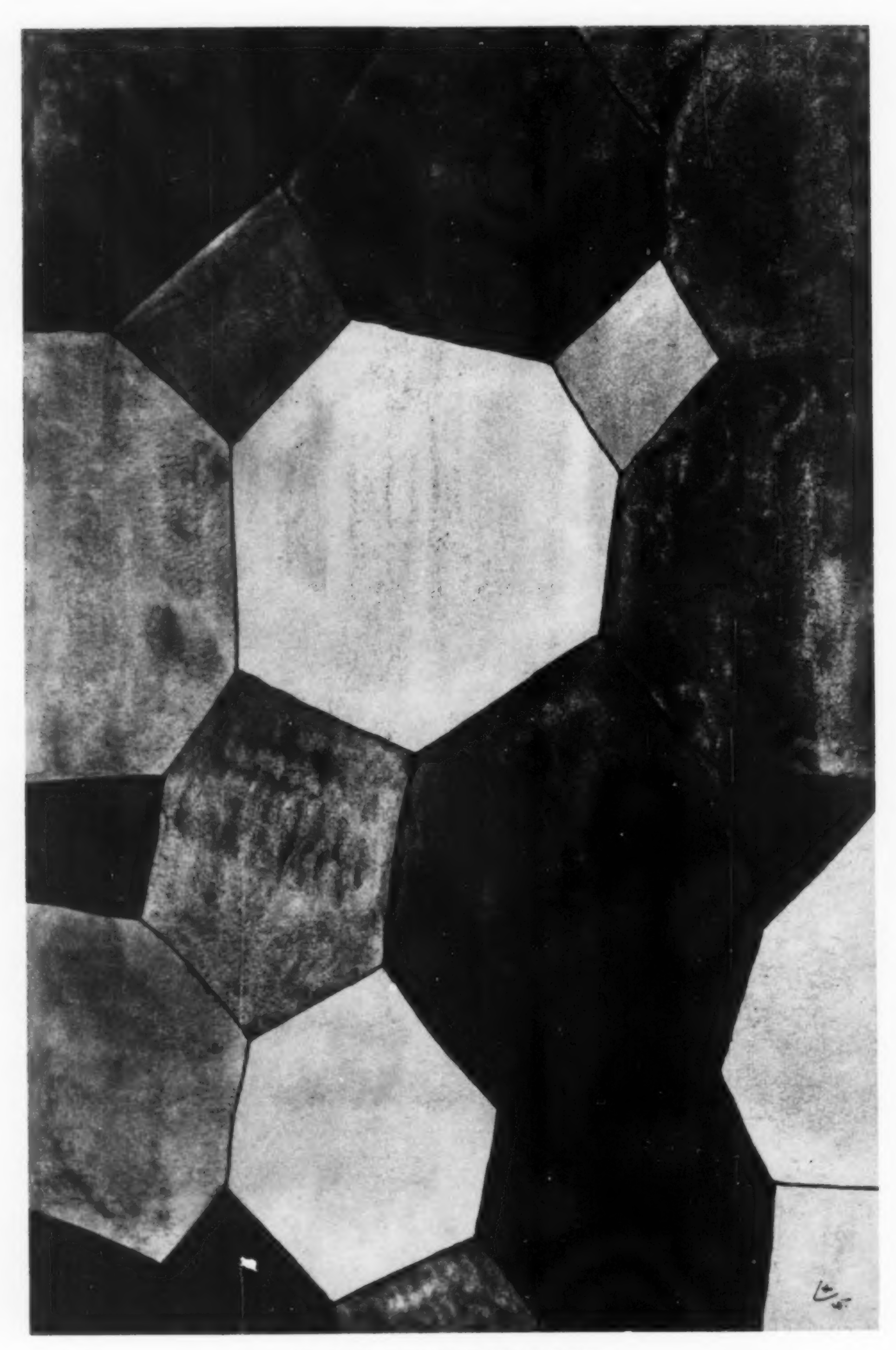


E. L. KIRCHNER, DAVOS

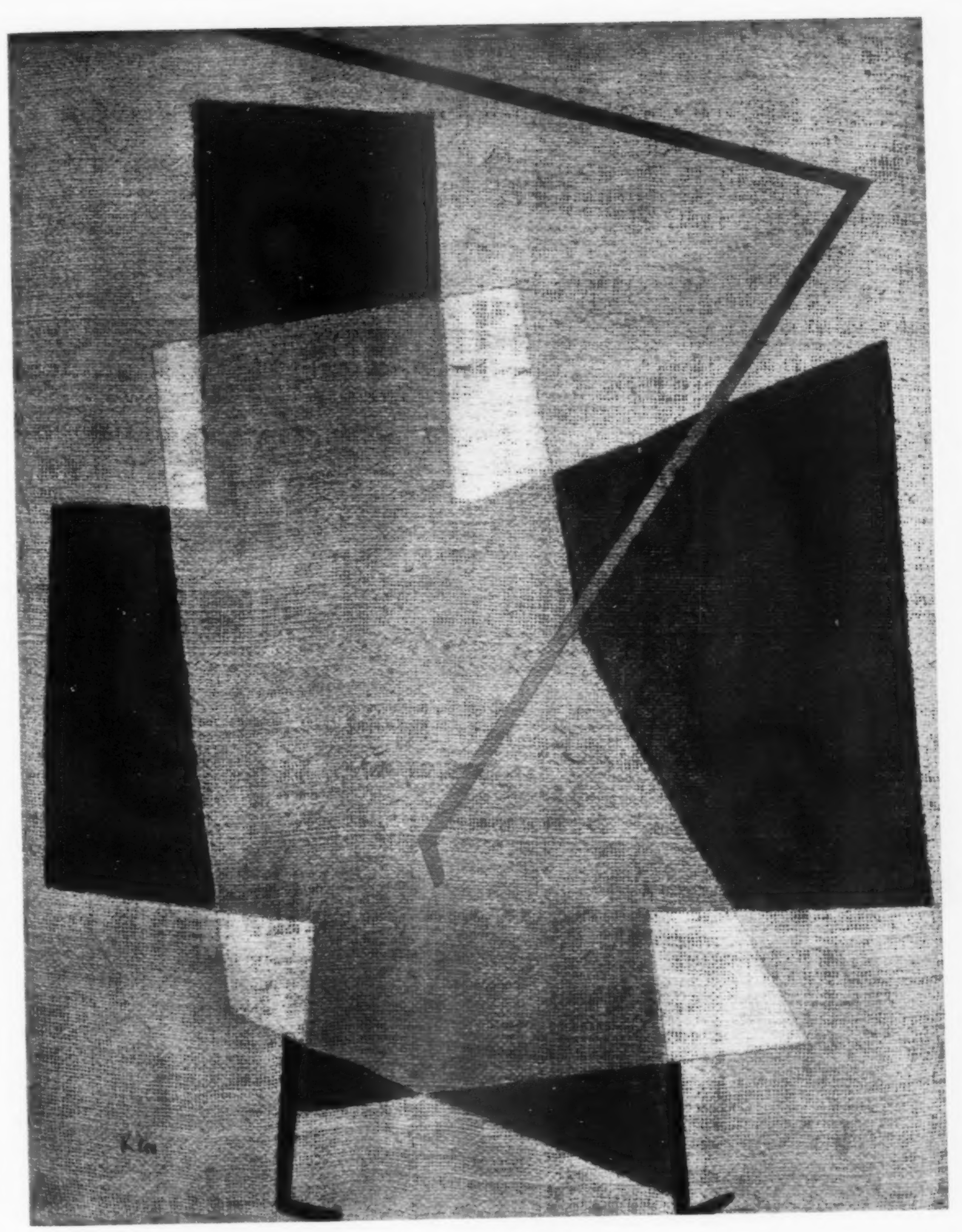
Photolitho Schuler



E. W. NAY, HERBSTLIED
(Foto: Marburg)



W. KANDINSKY, EINIGE FLÄCHEN
(Foto: Felbermeyer)



P. KLEE, IL PASSO



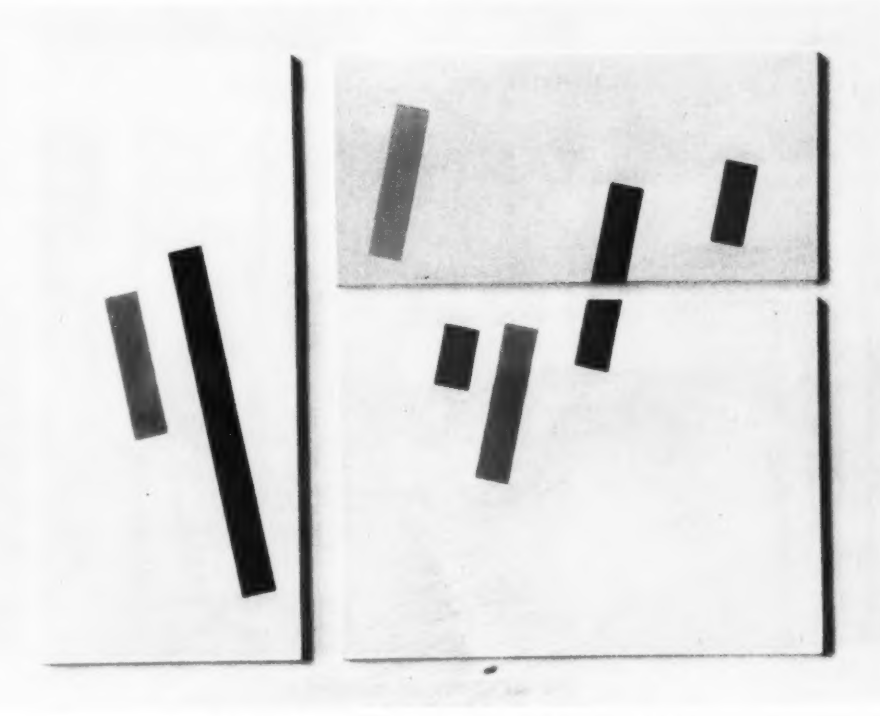
W. KANDINSKY, ABSTRAKTES AQUARELL



W. GILLES, DIE SCHLUCHT
(Foto: Kestner-Gesellschaft)



W. BAUMEISTER, RUHE UND UNRUHE
(Foto: A. Lazi)



F. VORDEMBERGE-GILDEWART, COMPOSITION



G. MEISTERMANN, BEWEGTES STILLEBEN



H. SKODLERRAK, KIEMAS
(Foto: Castelli)



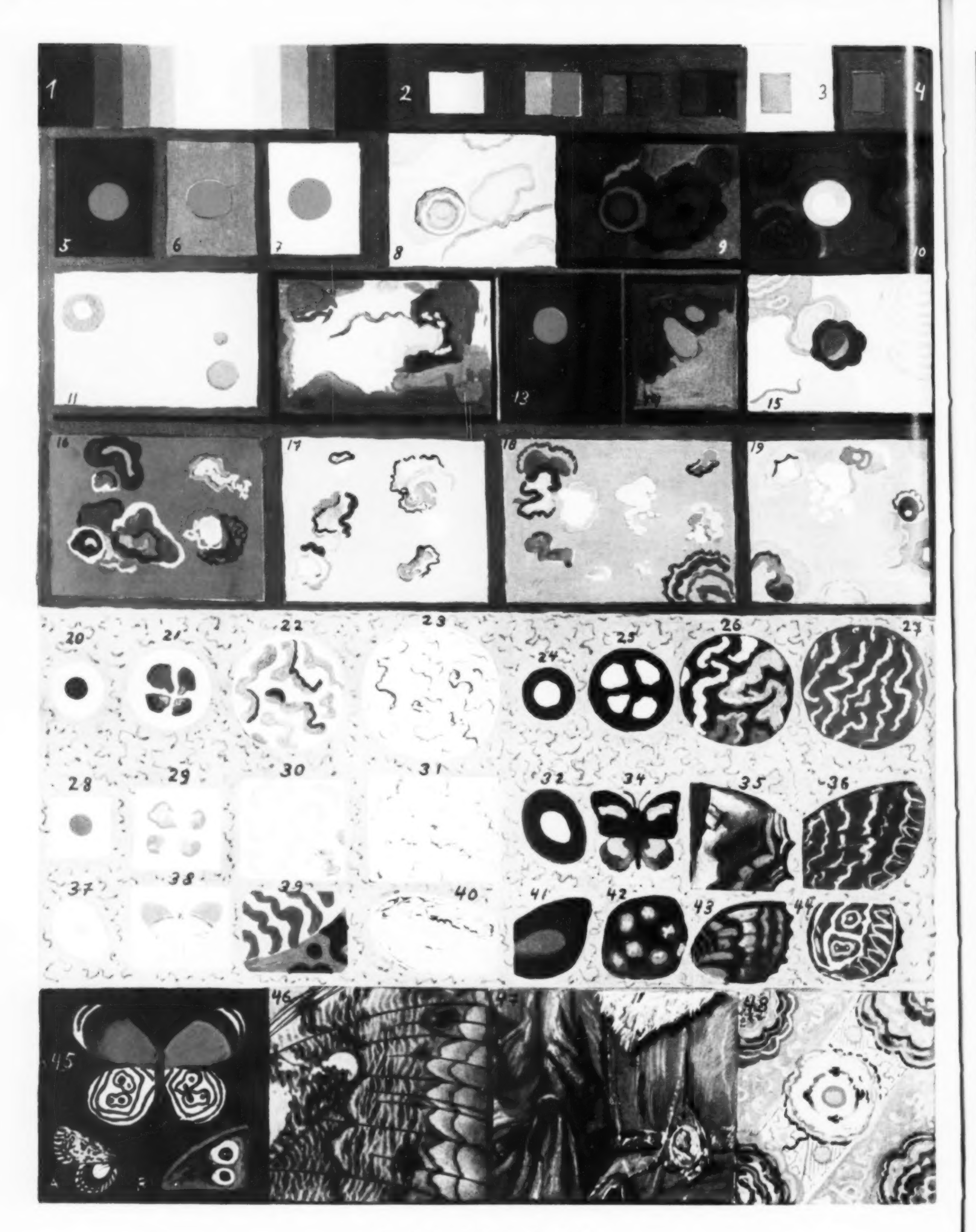
H. KUHN, SCHWIERIGE FAMILIE



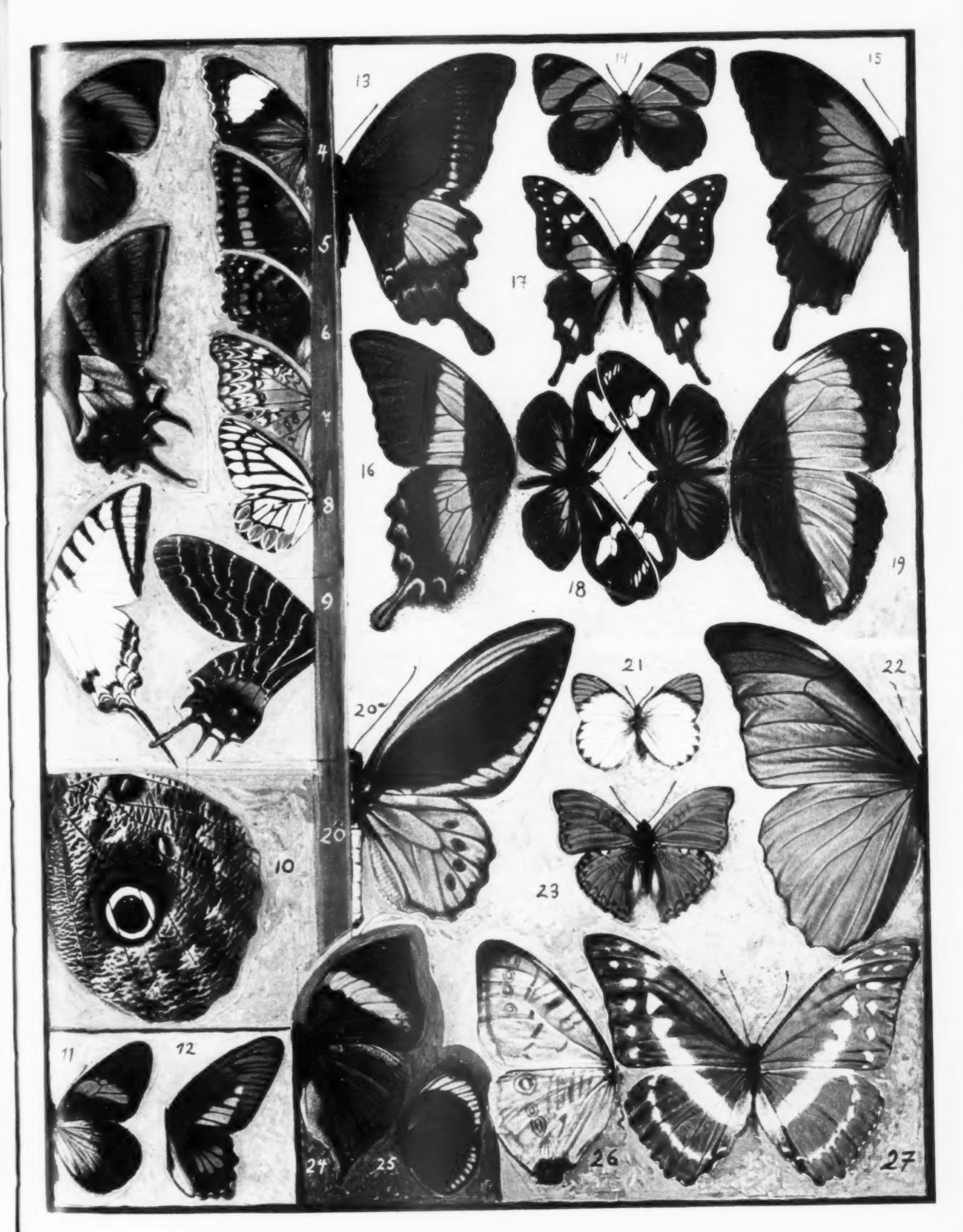
H. PURRMANN, LANDSCHAFT
(Foto: Gnilka)



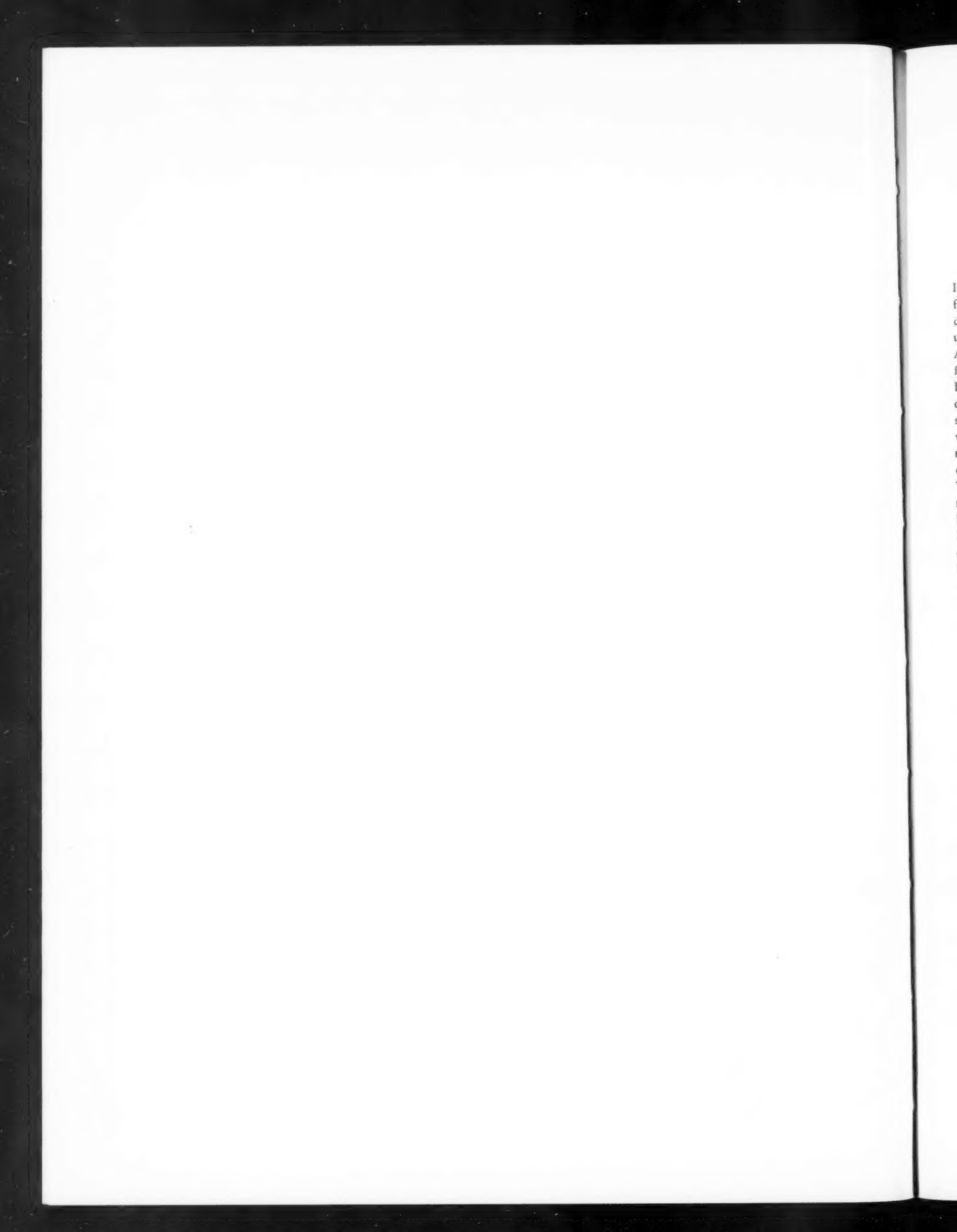
M. CHAGALL, SCHALE
(Foto: Galerie Maeght, Paris)



Regeln des Farbenspiels, Tafel I



Regeln des Farbenspiels, Tafel II



LUCAS PETERICH

REGELN DES FARBENSPIELS

Ist unser Verstand überhaupt scharf genug, das tausendfältige Spiel der Farben zu durchschauen? Daß Wasser auf dem Feuer erhitzt, daß es kochen und gefrieren kann, fühlte und wußte man, ehe das Thermometer erfunden wurde. Auf einer solchen Stufe nicht exakt meßbaren, doch erfahrungsgemäßen Wissens stehen wir allen ästhetischen Empfindungen gegenüber, doch heben drastische Beispiele die feinsten ästhetischen Begriffe in den Bereich des Verstandes. Hört man das Konzert der Katzen, so verstehen wir sogleich, daß es nicht opernfähig ist. Es wird uns dabei nicht nur der einfache Begriff der Dissonanz deutlich, sondern noch ein sehr viel feinerer: nämlich der eines unschönen Timbres von Stimmen. Beweisbar sind ästhetische Begriffe nicht, doch unabweisbar sind sie nach Kant.

Einklang und Mißklang der Farben lassen sich, teils durch Messungen, teils erfahrungsgemäß weitgehend verständlich erklären; wir besitzen dazu eine große Zahl fester Handhaben. Trotz allem läßt sich vorher nicht sagen, wie weit ein verstandesmäßiges Betrachten des Farbenspiels unser Farbempfinden fördert; kann man doch auch nicht sicher voraussagen, welchen Nutzen ein Komponist aus dem Studium seiner Harmonielehre ziehen wird. Der Begabte braucht sich die alten Regeln nicht einzuhämmern, spielend erlernt er sie unter der Arbeit. Das Genie entdeckt über den alten Regeln neue Gesetze; doch man weiß: auch diese sind nur Bruchstücke der allumfassenden Gesetze der Schöpfung. Sie sind aus ihrem höheren Verband gerissen und dem menschlichen Verstand nur begrenzt zugänglich. Mit ihm gelangt man bekanntlich, je logischer man denkt, um so schneller zu den Grenzen unseres Wissens. Dort aber, auf dem Friedhof aller Antworten, gibt der Kluge nach, kehrt zurück und begnügt sich von jeher mit Erfahrungen. Diese aber ermöglichen es uns immerhin — und so auch hier —, uns unsere geistigen Werkzeuge zu bauen. Ähnlich wie der Schiffskapitän mit seinen Instrumenten durch den Nebel fährt, kann man mit unserer dritten Farbtafel durch das Unbekannte hin an ein praktisches Ziel gelangen. Und so hoffen wir, daß sie jedem nützen werde, der Farben zusammenstellt: vom Kinde, das bunte Wolle verarbeitet, bis zum Maler. Doch, eine Anregung zum freien Schaffen wird unsere Tafel freilich nur dem geben, der sich ihren inneren Zusammenhang durch den Text zu eigen macht. Auch wird man erst dann beurteilen können, wie weit sie unser Wissen über die Farben zusammenfaßt und wie weit sie es erweitert.

ERSTE FRAGEN

Die Regeln des Farbenspiels sind meist einfach, doch sind sie nicht starr wie das Einmaleins, sondern relativ wie die moderne Rechenkunst. Sie gleichen den Sprichwörtern, zu denen es meist auch jeweils ein Gegensprichwort gibt, ergänzen sich zu einem nützlichen Ganzen wie der Topf und seine Höhlung.

Jeder hat von Komplementärfarben gehört. Daß sie dem Auge angenehm sind, sucht man sich aus der physikalischen Beschaffenheit des Auges zu erklären; wir können alle Komplementärfarben messen, berechnen und zusammenstellen. Warum aber nicht komplementär aufgebaute Farbklänge, wie sie viele Schmetterlinge, schöne persische Teppiche, oft auch Bilder zeigen, warum diese nicht komplementären Wirkungen uns oft noch mehr erfreuen, erklärt uns das komplementäre Prinzip nicht. Dennoch ist bekannt, wie diese komplizierten, oft überaus prächtigen Wirkungen, die den rein komplementären weit überlegen sind, zustandekommen; doch ist hier unser Wissen ein rein erfahrungsgemäßes. Die einzelnen Erfahrungen, Stück für Stück folgerichtig wie im Mosaikspiel zusammengefügt, ergeben jedoch ein Gesamtbild, dessen Gesetzmäßigkeit offensichtlich ist. Ein solches Bild zu gewinnen, das uns die Schönheit des Farbenspiels in der Natur und Kunst viel weitgehender erklärt, als es das Komplementärprinzip allein vermag, ist unser Ziel. Um es zu erreichen, müssen wir zunächst unser Erfahrungsmaterial in aller Kürze rekapitulieren und handlich für unseren Zweck zurechtlegen. Als erstes fragen wir uns: Wie weit können wir die Farben, wie weit ihre verschiedenen Wirkungen beim Namen nennen?

Benennung der Farben und ihre Wirkungen. Zwar können wir auch die feinsten Farbnuancen messen, können sie aber nicht alle benennen; nur die ausgesprochenen Farben haben einen Namen. Ihre Schattierungen — zumal sie sich wie Mikroben durch Teilung immer wieder vervielfältigen können (Taf. I 1) — müssen sich, wenn sie überhaupt genannt werden, mit Umschreibungen begnügen, sich etwa mit mausgrau, nußbraun, froschgrün abschätzen lassen. Wie grün eigentlich ein Frosch ist und wie gelblich das fürstliche Hemd der Isabella wurde, bleibt — trotz der genaueren Angabe, daß sie es drei Jahre lang nicht auszog — recht unbestimmt.

Mit einigen Ausnahmen von exakteren Begriffen wie Zwei-

klang und Dreiklang oder komplementär, sind die Benennungen für kombinierte Farbwirkungen ebenso ungenau wie die der Schattierungen. Die Versuche einer Umschreibung aber zeigen, wie ungeheuer lebendig die Farbe auf uns wirkt: man spricht von lebhaften, freudigen Farben. Es ist unterhaltend, zu hören, was man den Farben an Gegensätzlichem, Gutem und Schlechtem, nachsagt. So nennt man sie schön, häßlich, giftig, süß, hart, weich, schwach, stark, roh, still, laut, schwer, leicht, kalt, warm, schmutzig, sauber und so fort, auch wohl kreidig, brandig, stumpf, sogar knallig oder schreiend werden sie genannt. Ihr einziges angestammtes Adjektiv »bunt« genügt uns bei weitem nicht, um alle ihre Eigenschaften zu umschreiben. So unbestimmt viele dieser Benennungen sind, an Beispielen werden sie uns zu deutlichen Begriffen; an ihnen wird uns obendrein offenbar, welche Farben süßer, schmutziger, roher, härter als andere wirken. So ergibt sich dann eine deutliche, freilich nicht meßbare Abstufung wie bei den Schattierungen. Doch was zum Beispiel in eine dunkle Farbzusammenstellung hineingesetzt hell wirkt, wird in einer hellen dunkel aussehen. Unsere ganze Reihe besteht, wie gesagt, nur aus relativen Begriffen, von denen viele kaum oder nur mühsam mit Worten zu definieren sind. Dementsprechend müßten wir hier — um uns nicht in ein Definitionsgewirr zu verstricken und doch exakt zu bleiben — eigentlich ein umfangreiches Anschauungsmaterial herbeischleppen. Doch können wir uns auch ohne dies verständigen, solange wir bei landläufigen Begriffen bleiben, nur einfache Beispiele anführen, solche, die unser Vorstellungsvermögen nicht überanstrengen. Außerdem ist nötigenfalls ein viel besseres Vergleichs- und Anschauungsmaterial, als wir es hier bieten können, überall vorhanden. So die Schmetterlings- oder Bildersammlungen der Museen oder auch deren Reproduktionen. Schmetterlinge aber sind das beste Material, besser noch als Vögel und Fische, denn die Flügel der Falter und Motten sind flach. So kann man hier, ohne von plastischen Formen verwirrt zu werden, die Gesetze der Farben ablesen. Einen orientierenden Überblick aber verschaffen uns unsere drei Tafeln.

Harmonie und Disharmonie. Man wird vorhin bei unserer bunten Aufzählung der Begriffe die harmonischen und unharmonischen Farbwirkungen und auch die neutralen Farben vermißt haben. Bis zu welchem Grade uns das Komplementärgesetz diese Begriffe erklären kann, lassen wir zunächst offen. Ein Vergleich aus der Welt der Töne wird sie uns einfacher und auch umfassender verdeutlichen. Das Ohr empfängt immer Einheitlicheres als das Auge: nur Klänge, nicht wie der Blick meist zweierlei: Form- und Farbklang zugleich. So unterscheidet es oft leichter und kann uns hier zu Hilfe kommen.

Wenn es der Zufall will, daß im allgemeinen Lärm der Großstadt plötzlich drei Autohupen einen Dreiklang bilden, so fällt uns das auf. Es ist eine Harmonie, gewissermaßen Musik im Gegensatz zu den anderen Geräuschen, deren Tonwerte sich offenbar gegenseitig neutralisiert haben. Wie bei dem Ohr, so bei dem Auge! Man spricht denn auch von Farbenharmonien und Farbenmusik, die uns — und das ist hier für uns das Bedeutsame — immer durch ihre Gesetzmäßigkeit, ihren Wohlklang auffallen. Sie stehen im ausgesprochenen Gegensatz zu den tausend Farben, die alle Gegenstände des Alltags tragen und die meist unbemerkt und neutral bleiben wie die gewohnten, unbeachteten Geräusche.

Einzelne Farben fallen uns auch durch ihre Klangschönheit auf — wie der klingende Fall eines Silberstückes. Ein gleichmäßig toter Anstrich ähnelt anhaltendem Tuten; eine schreiende Farbe wird mit Geschrei verglichen. Auch alle Veränderungen des Gewohnten fallen uns auf: der Lärm, der an einem stillen Abend plötzlich aus einer geöffneten Schenkentür dringt, wirkt überraschend wie das Plakatgeschrei einer Litfaßsäule. Doch beachten wir all dies aus völlig anderen Gründen als denen der Harmonie: es ist ihre Gesetzmäßigkeit, durch die sie sich von dem übrigen abheben. Bei dieser Dissonanz ist es ähnlich, nur daß sich hier die Töne dem harmonischen Zusammenklang nur nähern, ihn aber nicht — oder nur teilweise — erreichen, wodurch sie als Mißgriffe und falsch erscheinen. Solange aber die Harmonie nicht erreicht oder falsch angestrebt wird, verhalten sich die Farben (wenn sie nicht lärmen) meist still und neutral. Oft lassen sie uns selbst vor naturalistischen, etwas photographisch gemalten Bildern recht gleichgültig, und es kann geschehen, daß uns vor ihnen weder ein Einklang noch ein Mißklang zum Bewußtsein kommt.

Ein anderer Gesichtspunkt ist der: Unser Fassungsvermögen ist begrenzt. Ein Zuviel wirkt verwirrend und unharmonisch auf uns; und so sprechen wir von Ruhe und Harmonie, wo sich das Auge bequem zurechtfindet. So kann eine gewisse farbige Einheitlichkeit jedem Zimmer etwas Harmonisches geben. Wollte man aber alles in gleicher Farbe streichen, würde eine solche Einheit nicht als Harmonie wirken, die auch hier zwischen zuviel und zuwenig liegt. Wahrscheinlich ist, was wir Harmonie nennen, nichts anderes als ein, wenn auch meist unbewußtes Erkennen der Gesetzmäßigkeit. Dies im Gegensatz zum alltäglichen Sehen. Wir ‚sehen' auch ungeordnete Dreiecke, ‚erkennen' sie aber geordnet. Ein Kunstwerk, das bewußt oder unbewußt gesetzmäßig gestaltet ist, läßt uns ‚erkennen'. Und wer z. B. die Impressionisten studiert, der ‚erkennt' ihre Gesetze bald überall in der Natur. Diese Maler, vom Naturalismus enttäuscht, erkannten, daß der Farbe wie der Musik eigene Gesetze innewohnen. So wandte man sich von dem reinen Naturalismus ab, und es begann das große Suchen nach innerer Gesetzmäßigkeit in der Kunst: das verschiedenartige Stilisieren der Natur einerseits, andererseits die abstrakte Kunst, die bis dahin als etwas rein Dekoratives, als Ornament galt, forderten ihre Rechte. Gleichzeitig erwachte das Verständnis für die primitive Kunst, in der beides: Naturmotive und abstrakte Gesetzmäßigkeit (der wir hier in der Farbe nach-

spüren) noch vereint vor uns stehen; nicht wie später in die zwei Lager: darstellende und dekorative Kunst, getrennt. Ich nannte soeben einen Dreiklang Musik; er ist aber, wie jeder Einzelakkord, nur eine sehr primitive Musik. Besteht er auch aus zwanzig Tönen, so fehlt ihm doch der Rhythmus, die Dynamik, kurz das Spiel der Musik. Vielfältige Farbakkorde kann uns das Komplementärgesetz erklären, den Rhythmus des farbigen Spiels aber, wie es ein reich geschmückter Falter zeigt, das erklärt uns kein Komplementärgesetz. Es beruht auf dem quantitativen Verhältnis der Farben, das durch ganz andere Gesetze, unter anderem die des Hell-Dunkels, regiert wird.

DAS KOMPLEMENTÄRE PRINZIP

Das Problem der komplementären Wirkungen ist durch die Wissenschaft völlig gelöst und in großen Zügen allgemein bekannt. Die Grundgesetze lernen wir schon als Kinder. Will man mehr wissen, findet man überall spektral und komplementär geordnete Farbkreise. Heute sind nicht nur die bunten Farben, auch alle Schattierungen ins Dunkle und ins Helle, also auch alle Graus, Grüngraus, kurz alle Tönungen in ihrer richtigen Reihenfolge geordnet und seit Ostwald, der sie in Grade einteilte, alle genau meßbar. So kann man zu jeder Farbe die genaue Gegenfarbe errechnen. Wer einen größeren Pastellkasten sieht, wird sich schon über die Länge der Farbenskala freuen, die der Fabrikant zur Verfügung stellen kann; wer aber die lange Reihe der Pastelle gesehen hat, die Ostwald nach seinen Messungen anfertigen ließ, wer obendrein noch mit Ostwalds System umzugehen versteht und alle Komplementärwirkungen berechnen kann, der weiß: hier ist nichts mehr zu verbessern, hier ist man Herr und Meister der komplementären Wirkungen geworden. Außerdem hat man noch, um das Errechnen zu umgehen, in Zürich ein höchst praktisches, dickfädiges Tuch gewebt, in dem sich die farbigen Fäden so kreuzen, daß sie alle Komplementärwirkungen ergeben. Hier braucht man also nur abzulesen: von dieser Komplementärrechenmaschine. Doch das Errechnen und Ablesen ist eher für langsame Techniken — Sticken oder Mosaik — zu gebrauchen, kaum aber für das freie Farbenspiel, wie es der Maler liebt[1]). Wer Farbgefühl hat, braucht keine Rechenmaschine, um die Farbnuancen zu unterscheiden. Ein ungefährer Überblick über die komplementären Wirkungen wird meist genügen. Dazu stellen wir uns eine runde Scheibe vor: in ihrer Mitte das Weiß. Aus diesem Weiß entspringen strahlenförmig die zartesten, hellsten Farben in komplementärer Ordnung. Gelb liegt gegenüber Blau, Rot gegenüber Grün. Je weiter sich nun diese zarten Farbenstrahlen von dem zentralen Weiß, aus dem sie entspringen, entfernen, desto kräftiger werden sie, so daß sie bald ihre stärkste Leuchtkraft erreicht haben. Von diesem Augenblick an aber verdunkeln sie sich mehr und mehr, bis sie zuletzt im Schwarz verschwinden, womit sich unser Farbenkreis schließt. Aus dem Weiß also, das alle Farben enthält, werden die Bonbon- oder sogenannten Pastelltöne geboren[2]); dann aber werden sie grelle, darauf starke, hernach satte, zuletzt düstere Farben genannt, die dann alle im Schwarz — dem Grabe der Farbe — verschwinden. In unserem Kreise stehen alle Farben in allen ihren Schattierungen, von der hellsten bis zur dunkelsten, sich komplementär gegenüber. Nach dem komplementären Gesetz passen nun alle die Farben zusammen, die Antipoden voneinander sind und im gleichen Abstand vom Zentrum stehen. Nimmt man die Antipoden heraus und stellt sie nebeneinander, so harmonieren sie. Von der weißen Mitte aus gerechnet verhält sich zum Beispiel das helle Rot zu dem gegenüberliegenden hellen Grün in genau komplementärer Wirkung, ebenso das kräftig leuchtende Rot zu dem kräftig leuchtenden Grün und das dunkle Rotschwarz zu dem Grünschwarz (Taf. I 2). Vorausgesetzt, daß ihr quantitatives Verhältnis ein gleiches ist, halten sich dann die Farben genau die Waage — nicht nur komplementär, sondern auch durch ihre verwandten Helligkeits- beziehungsweise Dunkelheitsgrade: dies ist die reinste, die absolute Komplementärwirkung (Taf. I 2), durch die der Wunsch der Farbe nach Farbigkeit völlig erfüllt wird[3]).

Ein gemeinsamer Dunkelheits- oder Helligkeitsgrad vereint die Farben. Die hellen Farben unserer Farbscheibe kommen sich immer näher, je heller sie werden, bis sie endlich im Weiß ineinanderfließen. Je größer diese Weißverwandtschaft unter ihnen wird, je besser passen sie zusammen (Taf. I 8). Legt man ein milchiges Glas auf starke, aber disharmonische Farben, schon passen sie besser zueinander. Ihre gemeinsame Helligkeit führt sie näher zusammen. Die gleiche Verwandtschaft vereinigt auch die Dunkelfarben; diese schwarze Sippe sieht aus, als sei sie einem Schwarzspiegel entstiegen (Taf. I 9). Was aber haben die hellen Farben mit den dunklen gemein? Sie streben beide aus der Farbigkeit heraus nach der Farblosigkeit hin, die einen ins Helle, die anderen ins Dunkle. Außerdem: je blasser oder je dunkler die Farben werden, um so schwächer werden sie. Auch dies ist für uns wichtig, ergibt sich doch hieraus, daß weder die hellen, kaum aus dem Weiß geborenen, oft etwas süßlich wirkenden Farben, noch die dunklen, die sich dem Farbengrab nähern, ausgesprochen streitsüchtig sind. Dazu sind sie alle zu schwach. In ihrer Schwäche fügen sie sich weit friedlicher zusammen als die kraftstrotzenden starken Farben. Mit jenen steht es ganz anders; sie fordern sich heraus und streiten sich beim kleinsten Anlaß. Wir müssen sie in komplementär genau passende Pärchen ordnen, auf daß sie im liebenden Gegensatz zueinander stehen — sonst aber sollte man sie lieber in spektraler Folge belassen. Bringen wir viele sich komplementär liebenden Paare zusammen, besonders auf Schwarz und Weiß, die sie streng scheiden,

so gibt es ein buntes, frohes, heiteres Farbenfest. Schauen wir dabei aber nicht auf Ordnung, so entstehen böse Beißereien, dann »schlagen sich die Farben tot«. Dergleichen erleben wir um so leichter, je kräftiger die Farben sind.

Die Nachteile der reinen komplementären Wirkungen. Wer das komplementäre Prinzip studiert hat und nun, wie oft fälschlich gelehrt wird, glaubt, daß er das Wesentliche über die Farbe weiß, dem wird auffallen, daß sich die Natur vor allem beim Färben der Vögel, Schmetterlinge und Fische um das, was der Mensch lehrt, überhaupt nicht zu kümmern scheint und das komplementäre Prinzip zwar nicht Lügen straft, aber links liegen läßt. Nirgends sieht der gelehrige Schüler in der Natur regenbogenartig gefärbte Tiere, Blumen oder Pflanzen. Auch sind ausgesprochene Komplementärwirkungen eher Ausnahmen in der Natur und zeigen sich, wenn überhaupt, fast immer von neutralen Farbwirkungen begleitet. Vor allem ist ihnen oft Schwarz oder Weiß zugesellt, das die Komplementärfarben trennt (Taf. II 13). Die Natur scheint reine Komplementärwirkungen eher als Ausnahmen zu behandeln, die die Regel bestätigen, daß sie nicht komplementär zu Werke geht. Sie findet tausend bezaubernde Wege, Komplementärforderungen zu umgehen, nur anzudeuten (Taf. II 13) oder sie nur aufschillern zu lassen (Taf. II 27). Sie scheint das komplementäre Prinzip fast ebensowenig brauchen zu können wie der Aktzeichner das Lineal. Gewiß, die gerade Linie ist die kürzeste, der schnellste, logischste Weg, und das ist auch das rein komplementäre Prinzip. Aber es ist der primitivste, geheimnisloseste und starrste, bei starken Farben sogar der ausgesprochen grobe Weg. Leuchtende Farben, vielfältig gegeneinander gesetzt, haben denn auch eher etwas Aufreizendes als Schönes. Sie passen auf ungarische Bauernröcke, sehen lustig aus, wo sich dralle Hüften im Tanze drehen, wirken jedoch eher platt, keineswegs aber als geheimnisvolles Farbenspiel.

Mit den matten dunklen Farben steht es auch nicht sehr gut; sie machen, komplementär zusammengestellt, einen recht dumpfen Eindruck. Dies mag vor allem daran liegen, daß nach dem komplementären Prinzip die Farbenpärchen sich zwar gegenseitig in der Wirkung steigern sollen, daß aber die gebrochenen, dumpfen Farben ihre komplementäre Liebespflicht offenbar nur unlustig zu erfüllen scheinen. Mit den hellen, den sogenannten Pastelltönen, geht es nicht besser. Sie bekommen in komplementären Wirkungen leicht etwas Süßliches. So wird also der Künstler das rein komplementäre Prinzip nur selten und, wie die Natur, nur in Ausnahmefällen gebrauchen. Auch hat es den Fehler, nichts über das quantitative Verhältnis des Farbenspiels auszusagen. Es ist, insbesondere für Maler, zu einseitig, und daher in der Praxis fast unbrauchbar. Verwoben jedoch mit den übrigen Gesetzen der Farbe ist das rein komplementäre Prinzip von höchstem, praktischem Nutzen.

[1]) Ostwald schlägt hier eine – freilich sehr hohe – Zahl vorgemischter Farben vor.

[2]) Der für helle Farben sehr häufige Ausdruck Pastelltöne ist, da es auch dunkle Pastelle gibt, genau genommen, töricht.

[3]) Ihre beiden anderen Wünsche: Leuchtkraft und Gewicht, siehe S. 42.

DIE BELEUCHTUNGSHARMONIE

Licht und Farbe. Die Beziehungen zwischen Licht und Farbe sind uns hier sehr wichtig. Wir müssen besonders streng farbiges Licht, etwa das einer roten Lampe, von den Strahlungen unterscheiden, die die Farbstoffe selbst zurückwerfen. Das farbige Licht entspringt aus eigener Lichtquelle; die zurückgeworfenen Strahlungen der Farbstoffe aber stammen aus ursprünglich weißem Licht, sie sind immer geborgt. Farbstoffe sind Stoffe, die die Eigenschaft haben, das Geborgte nur teilweise zurückzubezahlen, den Rest aber aufzuzehren. Je nach ihrer Beschaffenheit schicken sie die roten, gelben, grünen Strahlen zurück, den Rest verschlucken sie. Daß die Farben Licht zurückwerfen, beobachten wir auch an ihren farbigen Reflexen. Je mehr Licht ein Farbstoff von dem geborgten Licht verschluckt, um so weniger kann er zurückgeben, und je dunkler wirkt er und umgekehrt.

Wird das Licht schwächer, wie am Abend, werden alle Farbstoffe dunkler, weil sie dann auch weniger Licht zurückstrahlen können; zuletzt verlieren sich die Farben ganz. Das Mondlicht, das ursprünglich auch Sonnenlicht ist, ist zu schwach, um noch, für unser Auge wahrnehmbar, durch die Farbstoffe in farbige Strahlungen geteilt zu werden.

Beleuchtung und Farbe. Wenn leicht gefärbtes Licht — etwa eine gelbliche Lampe — Farbstoffe beleuchtet, verändert es die Farben mit ihrem gelblichen Ton. Das Blau wirkt nun grünlich, das Rot orange, kurz, alle Farben geben etwas von ihrer Eigenart auf. Durch diese Veränderung schließen sie sich in einer Art Beleuchtungsharmonie zusammen. In solcher Beleuchtungsharmonie können die Farben unter der Führung einheitlichen, farbigen Lichts so lange miteinander leben, bis die farbige Lichtquelle — hier unsere gelbliche Lampe — so stark und ausgesprochen — also immer gelber und gelber — wird, bis die beleuchteten Farben ihre Eigenart preisgeben müssen und schließlich, vom Farblicht verschluckt, ins Gelbe hin ungefärbt sind, als blicke man durch ein gelbes Glas. Gegen eine solche Umfärbung kann sich die beleuchtete Farbenfamilie nicht wehren, wenn sich auch ihre Mitglieder, je nach Farbe der Lampe, rot, grün, gelb oder blau ärgern möchten. Die eigentliche Beleuchtungsharmonie aber kommt vor der rohen Vergewaltigung der Farben zustande.

Je nach der Farbe der Lichtquelle, die die Farbstoffe beleuchtet, unterscheiden wir verschiedene Tonarten. Unter ihnen sind die rötlichen, grünlichen, bläulichen und gelblichen Tonarten die wichtigsten, sind es doch die vier Hauptfarben des Spektrums.

Die Lichttonarten der Beleuchtung. Die Beleuchtungshar-

monie ist leicht zu beobachten. Wir können uns ganz gewöhnlicher Lampen mit farbigen Vorscheiben bedienen. Setzen wir uns aber lieber für unsere Beobachtungen in Gedanken in ein Theater, wo uns beispielsweise eine Ballettprobe erwartet. Der Vorhang geht auf. Der Tanz beginnt, doch diesmal leider geschmacklos inszeniert. Soll das gepflegte Orchester zu diesem bunten Jahrmarkt spielen, auf dem sich das Auge kaum noch zurechtfinden kann? Die Farben schreien und schlagen einander tot. Und jetzt schimpft auch noch der Regisseur hinter den Kulissen. Doch da wird es für einige Augenblicke dunkel. Langsam beginnen wir dann etwas auf der Bühne zu unterscheiden. Wir erblicken die Tänzerinnen in schwachem, leicht orangefarbenem Lichte. Doch das goldige Licht wird heller und heller, und nun ergießt sich eine feenhafte Beleuchtung über das eben noch so unangenehm bunte, verwirrende Bühnenbild. Wie in einem überirdischen Feuerschein, der alle Farben goldig überstrahlt, die Kontraste mildert und harmonisch zusammenschließt, schweben die Tänzerinnen über die Bühne. Und nun findet sich das Auge in dieser Einheitlichkeit auch leicht zurecht. Langsam aber verdunkelt sich die Szene aufs neue, um wiederum — nun aber in einem ganz anders gefärbten Lichte — aufzutauchen. So wechselt es mehrmals. Alle Farben des Regenbogens, also alle Lichttonarten, beherrschen nacheinander das Feld, so daß die Tänzerinnen einmal im roten Feuerschein, dann wie in bläuliches Licht einer phantastischen Nacht oder wie in zartes Grün der See getaucht erscheinen.

Zusammenklang der Lichttonarten. Doch dies genügt dem Bühnenbeleuchter noch nicht, und er läßt die vier Hauptfarben des Prismas: rot, grün, gelb und blau zugleich über die Mädchen spielen. Dennoch bleibt die Wirkung harmonisch; die Geschwister des Lichts streiten sich nicht so leicht in diesem beweglichen Spiel; sie teilen sich das Bühnenbild und wetteifern in ihrer Regenbogenschönheit miteinander; sie erhaschen die einzelnen Tänzerinnen, überstrahlen sie und ihr buntes Kostüm für Augenblicke und überlassen sie dann dem nächsten Farbenstrahl. Ein anscheinend unfaßbarer Farbenreichtum vereinigt sich.

Die Lichttonarten überstimmen die Lokalfarben. Nun aber zieht der Beleuchter die stärksten Register seiner Farborgel. Die sogenannten bengalischen Beleuchtungen setzen ein. Aus rötlichem wird rotes, aus grünlichem grünes, aus bläulichem blaues Licht, so daß die farbigen Lichtkegel die Farben der Kostüme vollends verschlucken. Eine Tänzerin, die eben noch im grünen Licht von Kopf bis zu Fuß grün erscheint, steht im nächsten Augenblick, in rotes Licht getaucht, wie aus roter Tinte gezogen da; die andere, erst blau wie der Enzian, verwandelt sich gleich darauf in einen Zitronenfalter. Doch alles wirkt recht unnatürlich. Die schlanken Beine der Mädchen stecken in reizlosen bunten Lichtstrümpfen. Die roten, grünen, blauen Gesichter gefallen uns nicht recht — sie entsprächen eher dem grotesken Geschmack eines Pavians. Trotz allem aber ist noch immer — man kann es nicht leugnen — das ursprünglich rohe Durcheinander des Bühnenbildes überstrahlt; es erklingt die Regenbogenharmonie. Unsere Kinder, die wir mitbrachten und die dergleichen noch nie gesehen haben, sind in steigendem Maße überrascht und erfreut über die verwandelnde Kraft des Zauberlichts. Uns aber fehlt der vielfältige Reiz der Lokalfarben, die aller Dinge Eigenart so wunderbar vollendet. Wo ist die zarte, jugendliche Frische der Gesichter geblieben, wo das goldblonde, aschblonde, braune, blauschwarze Haar?

Die Beleuchtungsharmonie in der Natur. Das künstliche Licht, wie wir es auf der Bühne sahen, ist nicht jedermanns Geschmack, eher aber das goldige Licht der untergehenden Sonne, das durch seine goldgelbe Tonart ebenfalls harmonisierend wirkt; so auch das abendliche Dunkel, das alle Farben stimmungsvoll zusammenführt, oder die neblige Luft mit ihrer silbrig-bläulichen Zartheit. Sie nimmt allen Dingen die Schärfe und farbige Härte. Es ist nur zu begreiflich, daß man das weiche Licht von Paris liebt. Doch nicht nur eine geschmackvoll mädchenhaft zarte Pariser Farbenschar, auch das alte einfache Lichtspiel eines stillen Paares erfreut: hell und dunkel hält uns, wenn das Mondlicht uns alle Farbensorgen nimmt, immer wieder in aller Stille gefangen.

Mängel der Beleuchtungsharmonie. So schön, so richtig, so lehrreich, so wichtig für uns das Beleuchtungsprinzip mit seinen Lichttonarten erscheint, so wenig erschöpfend ist es. Erstens haben wir nicht immer Theaterlicht zur Hand, um Disharmonien zu meistern, und zweitens treten, wenn die Farbigkeit des Lichts abnimmt, alle möglichen komplementären Dissonanzen, die das Farblicht vorher vertuscht hat, immer stärker hervor und völlig zu Tage, wenn die Lichtquelle weiß wird. So hat denn das Beleuchtungsprinzip nur einen bedingten Wert, da man nicht immer — wie Claude Lorrain, der stets gelblich beleuchtete — farbig beleuchten will, und man außerdem bei der schatten- und lichtlosen dekorativen Kunst auch nicht beleuchten kann.

Die Beleuchtung in der Malerei. Die Beobachtung, daß das Licht die Farben harmonisch zusammenführt, haben die Maler zu nützen verstanden — freilich erst nach Jahrhunderten primitiver Kunst!

Tizian, Rembrandt, Lorrain und viele andere liebten die gelbliche Tonart des warmen Lichts. Dementsprechend drücken diese Gelblichtmaler die kalten Farben — vor allem die Komplementärfarbe des Gelbs: das Blau — zurück. Die Impressionisten aber, die die Tonart des silbrig bläulichen Lichts bevorzugen, mischen ihre Farben gewissermaßen mit bläulichem Nebellicht und vermeiden die glühenden Braunschatten ebenso wie das brennende Rot, das uns Rembrandt zeigt.

Der Kampf zwischen der Lokalfarbe und der Beleuchtung — die in unserem Theater zuletzt jeden Lokalfarbenreiz verschluckte — spielt in der Malerei eine bedeutende Rolle. Wir können aus diesem Zweikampf zwischen Licht und Farbe

viel lernen, wollen ihn aber hier, da er nicht zu unserem eigentlichen Thema gehört, nur kurz streifen.
In der Malerei zeigen sich neben den Vorteilen auch die Mängel des Beleuchtungsprinzips noch deutlicher als auf der Bühne. Der höchste Stil wird hier oft zum Scheitern vor dem Unerreichbaren. Darum beginnen die, die einen Stil suchen, recht eigentlich am umgekehrten Ende, denn sie spüren die Grenzen auf, die die Kunst binden, und lähmen dadurch die Phantasie.
Die Maler haben nur sehr langsam — zuerst der alternde Tizian — sich entschlossen, den Reiz der Lokalfarben zugunsten eines warmen Gesamtlichteffekts aufzugeben. Bei ungeschickter Anwendung dieses Prinzips entstand daraus späterhin eine zu warme Färbung aller Teile des Bildes: der gefürchtete Galerieton — auch die braune Sauce genannt —, der die goldige Lichtquelle durch Beleuchtung ersetzen soll. Die Braunfärbung verschluckt alle Farben noch rascher als das natürliche Gelblicht. Der Maler kann ja kein Goldlicht über die fertigen Bilder ausgießen (goldige Firnisse werden abgeputzt), er muß seine Farbstoffe zum Nachahmen der Lichteffekte miteinander vermengen; dabei verschmutzen die Farben leicht, während sie dem wirklichen Farblicht lange Zeit standhalten.
Die Schüler Tizians gingen dann auch auf die großartigen Versuche des alten Meisters, dem Lichte weitgehend die Lokalfarbe zu opfern, nur sehr bedingt ein, doch beherrschte das Beleuchtungsprinzip des großen Venezianers noch lange Zeit die Malerei. Mit Vorliebe wurden nun Farben verwendet, die in einem warmen Licht gedacht werden konnten. Daher wurde denn auch, in dieser Gelbtonart, das Blau stark zurückgedrückt. Tiepolo hingegen, als Freskomaler, brachte die kalkig kühle Freskofarbe wieder einem Blaulicht näher. Er ließ seine Figuren ins frohe Blau hineinschweben.
Bis in unsere Tage hinein ist der Kampf zwischen Lokalfarbe und Beleuchtungsprinzip leidenschaftlich und mit wechselndem Erfolg für beide geführt worden. Die Lokalfarbe, die durch Manet aus dem braunen oder grauen Dunkel der sogenannten Ateliermalerei an den hellen Tag trat und in der neuen Freilichtmalerei des Impressionismus zunächst freudig für ihre Rechte stritt, versank schon bei Monet wieder in den Staub silbrig grauer Töne. (Die braune Sauce hat um diese Zeit ihre Zwillingsschwester in einem schwächlichen, blassen Grau vieler moderner Bilder gefunden.) Doch rettete sich die Farbe nach dieser raschen Niederlage durch van Gogh und Gauguin und floh sodann vor allen Beleuchtungseffekten, die ihr im Laufe der Zeit mit Gold- und Silberlicht ihre Rechte geschmälert hatten, in den Expressionismus. Das Nebeneinandersetzen farbiger Striche, wie es van Gogh übte, kündigte die letzte Niederlage des Beleuchtungsprinzips an. Danach ließ die Lokalfarbe eine Zeitlang — vor allem in minder gelungenen Bildern — ihr expressionistisches Revolutionsgeschrei hören, bis sie, in der neuen Sachlichkeit, der Beleuchtung zuliebe, wieder ergraute.
Wie stark aber die eigentliche Beleuchtungsmalerei den Maler zum Beschränken seiner Palette zwingt, wie schwachfarbig dadurch seine Bilder werden, zeigt sich am besten, wenn man zum Vergleich ausgesprochene Beleuchtungsbilder unter farbenfreudige Primitive hängt. Wir wählen zu diesem Versuch nicht ein Werk Vermeers, der einen so wunderbaren Frieden der Gleichberechtigung zwischen Lokalfarbe und Beleuchtung schloß, auch nicht Porträts, wie sie etwa Terborch malte, dessen Figuren bei einer neutralen Beleuchtung auf einem dunklen Hintergrunde stehen, sondern wir nehmen ein Bild Rembrandts, eines, in dem die Farben der Beleuchtung zuliebe zusammenfließen wie beim »Mann mit dem Goldhelm«. Als Beispiel für die Blaulichtmalerei aber wählen wir »Notre Dame im Morgenlicht« von Monet und hängen beide Bilder zwischen die Farbenpracht eines Fra Angelico.
Wenn man nun aber — und dies ist für uns von höchster Bedeutung — die Farben eines schönen, aus der Beleuchtung entwickelten Bildes herausnehmen könnte, um sie in ihrem ungefähren Quantitätsverhältnis zu einem Teppich zu verarbeiten, so blieben diese Farben auch als Teppichmuster harmonisch. Kein Wunder: sie sind ursprünglich in einem einheitlichen Licht gedacht und daher »beleuchtungsverwandt«.
Dies ergibt die Regel: *Nicht nur die durch farbige Beleuchtung zusammengeführten Farben harmonieren miteinander, sondern auch alle die, welche unter einer Lichttonart gedacht sind.*
Andererseits soll vor allem der Maler nicht vergessen: das Beleuchtungsprinzip und seine vier Haupttonarten: gelb, grün, blau und rot bringen die Gefahr einer Gleichförmigkeit der Farben in einem zu ausgesprochenen Gesamtton mit sich. — Sei es nun die braune oder graue Sauce.

DIE EIGENLICHTHARMONIE

Jetzt erwarten uns die schwierigeren Regeln des Farbenspiels. Mögen sie auch, einzeln betrachtet, leicht verständlich erscheinen, so sind sie doch in ihrer Vielfalt nur dem zugängig, der relativ denken kann. Denn diese Regeln sind Gegenspieler und widersprechen einander. Das rein komplementäre Prinzip ist — wie wir bereits sahen — nicht allumfassend. Hell und Dunkel sind seine mächtigen Gegenspieler. Hell-dunkel regiert die Lichtwirkung und somit das Eigenlicht der Farben, und es regiert auch ihr quantitatives Verhältnis in hohem Maße.
Um die Lichtharmonien zu verstehen, die den innersten Willen des Farbenspiels kundgeben, müssen wir uns wieder an die Beleuchtungsharmonie erinnern. Sie ist ein Gleichnis für die Eigenlichtharmonien des Farbenspiels. Nur die Nachteile der Beleuchtungsharmonie hat die Eigenlichtharmonie nicht.

Denn weder die Farben der Schmetterlinge, Fische und Vögel, noch die dekorative Kunst und ebensowenig die Flächenmalerei, die ohne Schatten und Lichtwirkungen auskommt, kennen Beleuchtungen. Sie alle brauchen die Gleichförmigkeit der Farben durch bengalische, herrschsüchtige Beleuchtungen nicht zu fürchten. Hier müssen, was die Beleuchtung an Harmonie zustande bringt, die Farben aus eigener Kraft leisten, und sie können es durch ihre eigene Leuchtkraft; freilich muß man ihnen dabei sinnvoll zu Hilfe kommen. Da wir den Sinn der Beleuchtungsmalerei kennen, werden wir die Frage, wie den Farben hier zu helfen ist, leichter verstehen.

Wir nehmen ein leuchtendes Rot und setzen es auf ein reines Schwarz. Die Wirkung ist eine harte (Taf. I 5). Jetzt aber stellen wir uns vor, daß unser roter Farbfleck Licht ausstrahlt, als wäre er eine kleine Lampe; doch bedenken wir nun, daß, wäre diese Lampe Wirklichkeit, das Schwarz von ihr überstrahlt würde und einen wärmeren Ton bekäme (Taf. I 13). Durch unsere Beobachtungen der Beleuchtungsharmonie klug geworden, mischen wir nun dem Schwarz jenen warmen Ton tatsächlich zu: nicht weniger und nicht mehr, als unsere schwache imaginäre Lampe geben kann. Es wird sich also nur um eine Nuance handeln, aber auf sie, die sprichwörtliche Nuance, kommt es an! Das Schwarz wird noch immer schwarz erscheinen, es aber nicht mehr sein, und das Orange wird aussehen, als leuchte es. Wir sehen nun nicht mehr hart nebeneinander gesetzte Farbstoffe, sondern vernehmen einen Doppelklang. Kaum sichtbar, jedoch deutlich wahrnehmbar haben unsere Farben ihren Sinn bekommen: denn Farbe ist Licht. Das Rot klingt, weil es jetzt bei dem Schwarz Resonanz findet. Das Schwarz ist nicht mehr bloßer Farbstoff, sondern Dunkelheit, in die das Rot hineinstrahlt. Wir haben hier — freilich in seiner primitivsten und stärksten Form — die Wirkung des Eigenlichts kennengelernt, das alle Schärfen mildert. Setzen wir nun noch andere Farben hinzu, die wir uns vorher in einem zarten orangenen Licht gedacht und dementsprechend umgemischt haben, genau wie wir mit dem Schwarz verfuhren, so werden alle diese Farben die entscheidende Nuance besitzen, dank der sie zusammenpassen — und zwar in der Lichttonart des Rot.

Die Rolle, die bei der Beleuchtungsharmonie die farbigen Lampen erfüllen, übernimmt bei der Eigenlichtharmonie die stärkste Farbe. Auch hier gibt es eine rote, grüne, gelbe und blaue Tonart, und die stärkste Farbe schlägt die Tonart an. Sie hat aber nicht die Kraft und daher auch nicht die Nachteile einer farbigen Lampe.

Dennoch sind Beleuchtungs- und Eigenlichtharmonie eines Geistes und des Lichtes Kind. Der Unterschied ist nur der, daß wir es bei der einen mit direktem Licht, bei der andern mit indirekten Strahlen zu tun haben. Die Harmonien der äußeren Beleuchtung sind dem inneren Lichtwillen der Farben ein Gleichnis. Kein Wunder, wenn die Maler — oft ohne zu wissen warum — das Licht und seine Tonarten lieben. In diesem Sinne erstreben Impressionisten oder Venezianer praktisch Eigenlichtharmonien: ist doch das dargestellte Licht in den Bildern nur Schein, beleuchtet wird in Wirklichkeit nichts. Die Natur unterstützt das Eigenlicht der Farben genau so, wie wir bei unserem einfachen Farbenspiel von Rot und Schwarz verfuhren. Dies ist der entscheidende Grund für die herrlichen Farbwirkungen der Natur bei Schmetterlingen, Vögeln und Fischen. Ihr Farbenspiel ist nur zu einem sehr kleinen Teil auf Komplementärwirkungen aufgebaut; den größten Teil ihrer Geheimnisse erklären uns die Gesetze des Eigenlichts, die — das kann nicht genug betont werden — weit inniger mit dem Hell-Dunkel-Spiel zusammenhängen als das Komplementärgesetz (I, 25). Wir haben dieses Eigenlichtprinzip mit der größten Gewissenhaftigkeit an den bunten Geschöpfen der Natur studiert und kontrolliert. Sie alle sind ohne Ausnahme Beispiele für die Eigenlichtharmonie. Freilich ist hier manches nicht gleich auf den ersten Blick zu erkennen.

Indem die Natur mit dem Eigenlicht der Farbe rechnet, es unterstützt und ihm zuliebe die Komplementärwirkungen mildert, kann sie ihr Farbenspiel zu geheimnisvollem Leuchten steigern, ohne daß dabei Härten entstehen. Das dem Licht gemäße, kluge einander Nachgeben der Farben läßt auch bei den einfachsten Wirkungen (Taf. II 11/12/24/25) Harmonien erklingen, die der Mensch nur selten erreicht.

Oft wird fälschlich behauptet, die Farbstoffe der Natur seien von unnachahmlicher Leuchtkraft. Doch sind unsere Farben, vor allem als Farbpulver, ebenso kräftig und schön. Eher ist es das Glitzern und Schillern, was unseren Farben fehlt (Taf. II 22 und 24). Das Farbenspiel der Natur aber ist dem unseren vor allem dadurch überlegen, daß sie sehr viel besonnener zu Werke geht als der Mensch. Mit der ganzen überlegenen Ruhe des Meisters — dem tausend Jahre nur ein Tag sind — vollendet sie ihre Schöpfungen.

Es bedarf eines feinen Fingerspitzengefühls, um die Farben durch ihr Eigenlicht zur Harmonie zu führen. Jedes Farbgefühl beruht auf der Empfindlichkeit für die zarten Farbstrahlen, die die Farben aussenden. Sie sind durch diese Strahlungen farbigen Lampen vergleichbar. Denn alle Farben, die eine starke Farbe umgeben, müssen ihr zuliebe ein wenig umgemischt werden, als ständen sie in deren Lichtbereich. Dadurch ist eine starke Farbe einer farbigen Lampe vergleichbar. Erkennen die sie umgebenden Farben sie als solche an, mischen sie sich in ihrem Lichte entsprechend um, so harmonieren sie unter ihrer Lichtführung. Taf. II 11 zeigt, wie das Rot des oberen Flügels stark genug ist, um nicht nur die Dunkelheit, die es umgibt, zu übermeistern, sondern auch den grünlichen Ton des Unterflügels ins Grau zurückzudrücken. Das Rot des daneben stehenden Schmetterlings (12) zeigt einen schwächeren Lichtwillen, so daß das Schwarz und das Grün ein wenig selbstherrlicher auftreten können. Solche zartfühlende eigenlichtgemäße Verbundenheit, wie sie unser zweiter Falter zeigt, gestattet dem Spiel der Farben eine weit höhere Freiheit als die Be-

leuchtungsharmonie, die allzu leicht, wie wir es bei der braunen Sauce sahen, zu einer zu offensichtlichen Einheitlichkeit führt. 24 zeigt uns die Lichtherrschaft des Gelb, bei 25 hat Blau den Sieg davongetragen.

Die vier Grundregeln des Eigenlichts:

1. Regel. Die einfachste Lichtharmonie bildet sich, wenn eine ausgesprochene Farbe führt und nur anverwandte Farben neben sich duldet. Wir haben dann den einfachen Effekt einer Farbskala. Etwa vom Braunschwarz zum Braun, von dort zu den Ockertönen, zuletzt — denn die Leitfarbe braucht keineswegs auch quantitativ führend zu sein — als Akzent etwas Orange (Taf. I 12).

2. Regel. Beherrscht eine Farbe, z. B. Gelb, eine Lichttonart, regiert sie nur mit sanftem Zepter. Ihre Komplementärfarbe: Blau muß zwar nachgeben und darf nur noch, wie unter zartestem Gelblicht gedacht, erscheinen, braucht aber deswegen nicht gleich grünlich zu werden, wie es unter einer gelben Lampe sein würde, die außerdem immer das Ganze erfaßt (I, 15). Es ist der entscheidende Unterschied zwischen Beleuchtung und Eigenlicht, daß bei letzterem eine starke Farbe nur immer ihre nächste Umgebung lichtgemäß beherrscht und zum Einklang bringt. Dadurch können verschiedene starke Farben ihre Lichtwirkung nebeneinander ausüben, solange sie das Feld teilen. Harmonien erklingen — freilich sanfter als auf einem Bühnenbild, das, durch verschiedene farbige Lichtkegel aufgeteilt, doch ein harmonisches Ganzes sein kann.

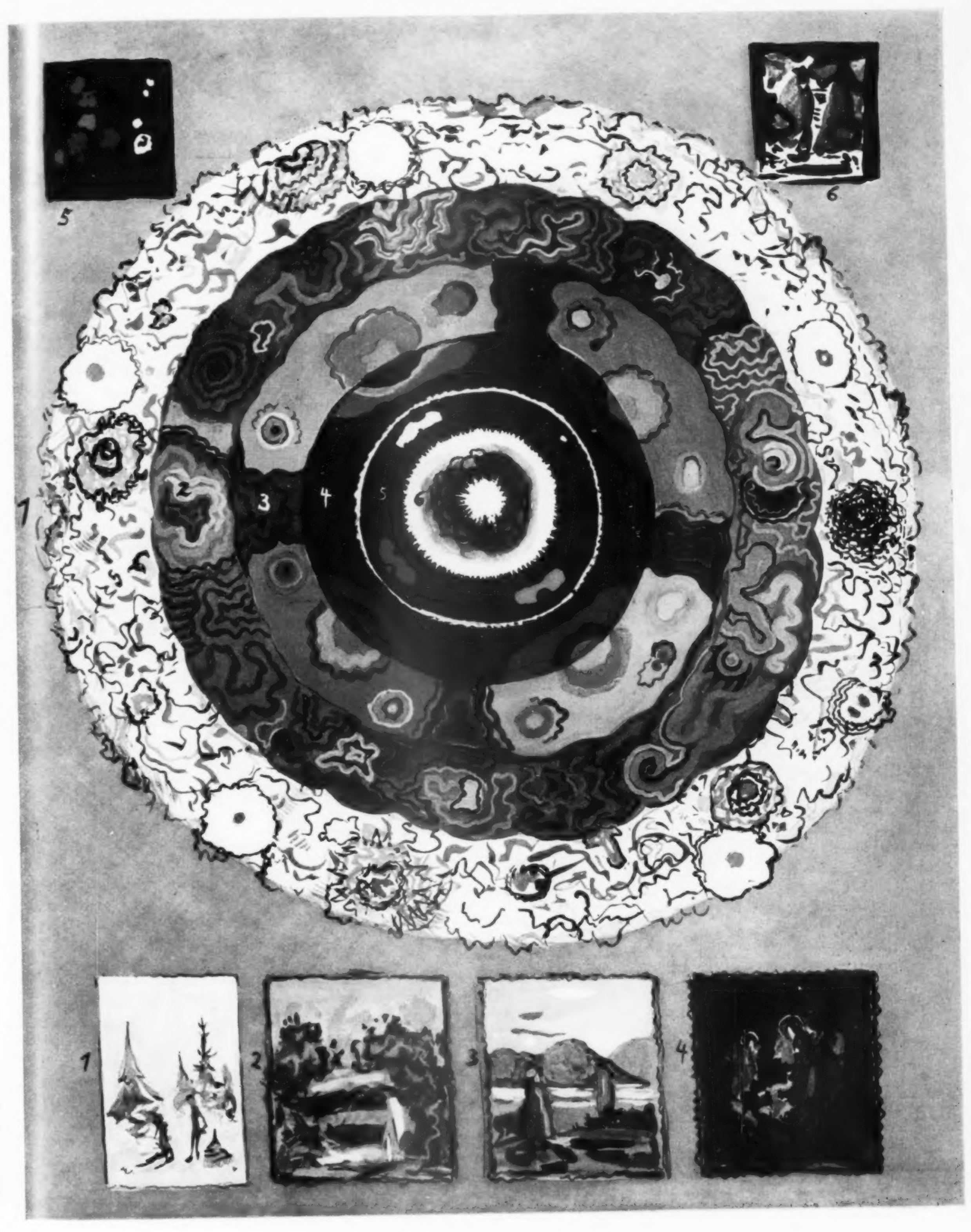
3. Regel. Tritt die Komplementärfarbe in den Lichtbereich der Leitfarbe — also in eine kontrastierende Tonart — und will sich nicht fügen — so wird der Eindringling durch farbarme Helligkeit oder Dunkelheit, Schwarz oder Weiß neutralisiert (I, 25). Bei den Schmetterlingen bildet sich dann eine Art dunkler oder weißer Augen (II, 13), kleine Farbpausen, die die unfügsame Farbe einsäumen.

4. Regel. Die Lichttonart bleibt erhalten, wenn eine Farbe (etwa als Hintergrund) quantitativ herrscht und die anderen Farben (darunter die Komplementärfarbe) nur in kleinen Dosierungen hinzutreten (Taf. I 16/17/18/19). So regiert auf der Blumenwiese das Grün lichtgemäß und alle Blumen passen zur Wiese; dem von grünen Strahlen gesättigten Auge ist jede Unterbrechung willkommen. Auf dieser Regel beruhen auch die — vor allem bei der Stickerei — beliebten Effekte vieler kleiner Buntfarben auf sehr starkem, einfarbigem Grunde, der dann die kleineren Farbmengen zusammenfaßt und ihre Buntheit meistert. Das Mengenverhältnis ist hier entscheidend. So kann auch Blau, Gelb (Gold) oder Rot regieren. Gold herrscht bei vielen italienischen Primitiven, Rot bei pompejanischen Wandmalereien. Schwarze und weiße Hintergründe isolieren die Farben voneinander und gestatten stärkste Farbigkeit. Der schwarze Hintergrund der griechischen rotfigurigen Vasen ist wahrscheinlich aus der großen Malerei übernommen worden, in der die leuchtenden Farben der einzelnen Figuren — die wir noch auf den weißen Lekyten sehen — von dem schwarzen oder weißen Hintergrunde zusammengehalten wurden. Daß eine Farbe lichtmäßig durch ihre Menge regieren kann, zeigt sich am klarsten durch folgendes Experiment: Man streicht eine kleine Fläche Orange — nicht zu dick, sondern lasierend — und skizziert dann ins Nasse. Solange sich die Farbe mit dem Untergrund mischt, gibt sie eine geschlossene Gesamtwirkung: nämlich die der orangenen Lichttonart (Taf. I 12). Das Ganze bekommt dadurch einen bildartig fertigen Charakter. Dies lehrt uns auch ein Versuch vor allem mit Grün und Hellblau. Dünne dunkle und helle Voranstriche ergeben die hellen und dunklen Tonarten. Das Malen der Alten mit Lasuren, das Mischen der Farbe erst auf der Leinwand, wie es uns von Rubens berichtet wird, beruht zum Teil auf diesem Prinzip. Es zeigt uns das Verschmelzen der Werte in eine Einheit und ihr Auftauchen aus einem Gesamtton heraus, der sie lichtgemäß bindet.

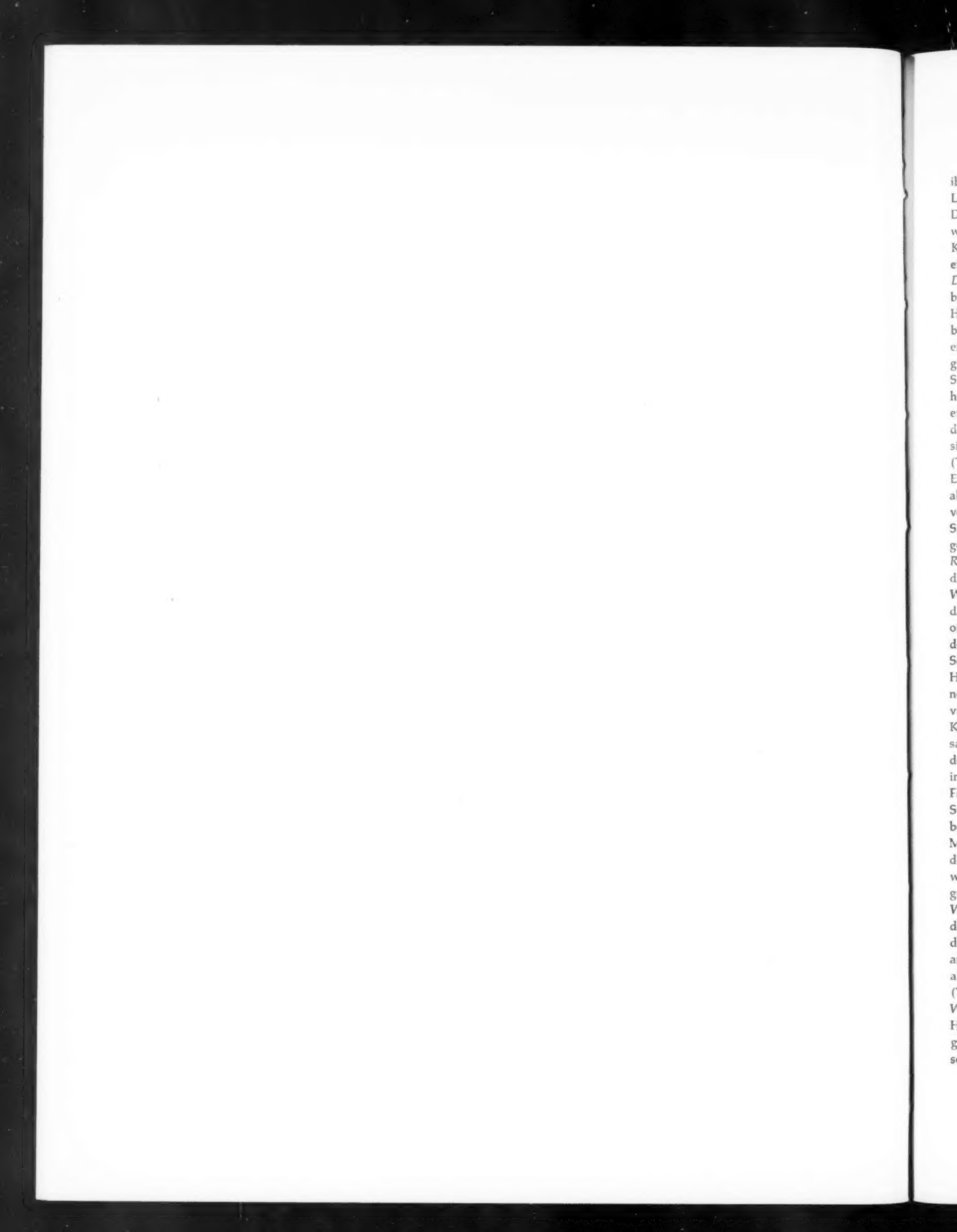
HELL UND DUNKEL

Die Neutralisierung des Komplementärwunsches durch Schwarz und Weiß. Nehmen wir unser stärkstes Rot und setzen wir es auf reines Schwarz, so hat es seine höchste Hellwirkung. Setzen wir es auf Weiß, tritt seine Dunkelheit völlig zutage. Bringen wir Rot mit seiner Komplementärfarbe zusammen, hört solche Helldunkelwirkung auf, dafür aber erreicht unser Rot seine höchste Farbigkeit. *Leuchtkraft, Gewicht und Farbigkeit sind die drei höchsten Wünsche einer Farbe; tritt einer der drei zurück, setzt sofort einer der beiden anderen ein. Schwarz und Weiß schließen den reinen Komplementärwunsch der Farbe aus und neutralisieren ihn* (Taf. I 5/7).

Die Leuchtkraft der Farben (Taf. I 5). Bei reinen Komplementärwirkungen stehen sich Farben ähnlicher Helligkeits- und Dunkelheitsgrade in gleichen Quanten gegenüber; keine trägt den Sieg davon und das Hell-Dunkel-Spiel ist aufgehoben (Taf. I 2). Doch wirken die Farben dann unbeweglich und nicht, als spielten sie miteinander. Kommt aber eine Komplementärwirkung zwischen Farben verschiedener Helligkeitsgrade zustande, so ist die Wirkung nicht mehr so offenkundig, so platt (Taf. I 3/4/14). Sehen wir rote Geranien aus den dunklen, sanftgrünen Massen eines Parkes hervorleuchten, so wirkt dieses Farbenspiel geheimnisvoller als die Parallelwirkung eines roten und grünen Ostereies. Das Rot der Geranien triumphiert über das dunkle, gebrochene Grün; es ist zum Lichteffekt geworden. Und das ist unter anderem eine der Willensäußerungen starker Farben. Sie wollen die Leuchtenden sein, sie wollen herrschen. Vor allem aber die Komplementärfarbe, mit der sie ein Pärchen bildet, soll sich verdunkeln, damit die Siegerin ihre ganze Macht zeigen kann, funkelnd und triumphierend. Doch, das eine Mal herrschsüchtig, dient sie das andere Mal



Regeln des Farbenspiels, Tafel III



ihrer Partnerin. In einem glücklichen, abwechslungsreichen Liebesspiel leben die Komplementärfarben miteinander. Doch wollen wir noch einmal betonen: Eine starke Farbe will wie Licht aus der Finsternis leuchten und fordert auf Kosten der anderen Farben Dunkelheit (Taf. I 10). Dies ist eines der wichtigsten Gesetze des Farbenspiels.

Das Gewicht der Farben (Taf. I 4). Der Forderung der Farben nach Dunkelheit steht eine ebenso bedeutsame nach Helligkeit gegenüber. Eine rote Jacke im Schnee wirkt farbiger als der ganze Karneval. Sie erhält auf dem Schneefeld eine ganz andere Schwere als auf einem schwarzen Hintergrund.

Starke Farben haben in gleichem Maße den Wunsch, auf hellem Hintergrund, wo möglich auf weißem, gewichtig zu erscheinen, wie auf dunklem Grund zu leuchten. Erfüllt sich dieser Wunsch, dann nur auf Kosten ihrer Geschwister, die sich nun alle nach dem Weiß hin zurückziehen müssen (Taf. I 15).

Entweder verlangen also starke Farben, daß die anderen sie als helle Glorie umgeben, oder sie befehlen ihren Schwestern: verdunkelt euch, damit ich vor euch allen leuchte. In diesem Sinne fordern starke Farben eine gewisse Farblosigkeit, eine gedämpfte Umgebung.

Regeln des Hell-Dunkel-Spiels. Licht und Finsternis sind die Gegensätze, für uns die bescheidenen Pole Schwarz und Weiß. Zwischen ihnen kann sich, wie die Photographie zeigt, das formgebundene Licht- und Schattenspiel der Schöpfung offenbaren; wir aber beschäftigen uns hier mit dem freien, dem rein dekorativen Hell-Dunkel-Spiel. Vermischt ergeben Schwarz und Weiß Grau. In diesem Vermengen liegt das Hell-Dunkel-Spiel beschlossen, das unendliche Formen annehmen kann. Dennoch unterscheiden wir im allgemeinen vier verschiedene Stadien. Ein kleines Experiment, das jedes Kind versteht, erklärt uns dies. Wir gießen Schokoladensauce in eine Schüssel mit Schlagrahm und beginnen dann den konzentrierten, dunklen Fleck zu verrühren; zunächst, indem wir eine 8 hindurchschlagen. Es entstehen dunkle Flecken. Rühren wir weiter, erreichen wir bald das zweite Stadium. Hell und Dunkel nehmen an Kraft ab, dafür aber bereichert sich das Bild — komplizierte Marmorierungen, Musterungen greifen ineinander. Im letzten Stadium, in dem die Hell-Dunkel-Wirkungen schon fast aufgelöst sind, sehen wir nur noch Linien. Gleich darauf ist es mit unserem Spiel getan.

Wir stellen diesen Vorgang schematisch dar und unterscheiden das Flecken-, das Muster- und das Linienmotiv. (Was darüber ist, ist hier vom Übel, denn es lockt uns in ein anderes Gebiet, das der Raumverteilung.), und zeigen dies alles auch im Negativ, also vom Weiß her beginnend (Taf. I 24—27).

Wenn es auch merkwürdig klingen mag — solch einfaches Hell-Dunkel-Spiel liegt auch dem Spiel der Farben zugrunde, die sich ebenfalls im Hellen (Taf. I 28–31), andererseits im Dunklen konzentrieren und auflösen können. Darunter (Taf. I 32–44) Motive aus den Flügeln der Schmetterlinge.

Unsere Dreiteilung und die Art, durch die sie zustande kam, gewährt uns den entscheidenden Einblick in das Hell-Dunkel-Spiel auf den Flügeln der Falter und jedes freie Hell-Dunkel-Spiel überhaupt.

Erläutern wir unsere Motive noch einmal: Das erste verkörpert die starken, geballten Hell-Dunkel-Kontraste, die ohne solche Konzentration undenkbar sind. Das zweite Motiv zeigt das Verebben der Hell-Dunkel-Gegensätze, gleichzeitig aber ein Ineinandergreifen zu Musterungen. Die mannigfaltigen Muster der Natur sind fast nie hart, sondern, der verebbenden Konzentration von Hell und Dunkel und der Farbigkeit entsprechend, Ton in Ton gehalten. (Das Zebra, eine auffällige Ausnahme zu dieser Regel.) Zuletzt unser drittes Motiv: zarter Linienschmuck, der sich kurz vor dem völligen Ausgleich der Hell-Dunkel-Werte zeigt, ziert in der Natur vor allem das fast Farblose.

Diese drei Grundmotive sind auch in dem Hell-Dunkel-Spiel der Schmetterlinge immer wieder Leitmotive (Taf. II 1–3 und 4–8). Sie sind der Schlüssel zum Verständnis jedes Hell-Dunkel-Spiels und Farbenspiels in Natur und Kunst. Auf den Flügeln der Falter sind starke Hell-Dunkel-Kontraste stets fleckig; die gedämpfteren Wirkungen greifen in Musterungen ineinander, und wo das Hell-Dunkel-Spiel fast ausgeglichen ist, beleben Linien den einförmigen Ton, sei es als dunkler oder heller Linienschmuck (Taf. II 9/26). (Diese drei Stadien sind in sich logisch und die Natur kennt hier keine Ausnahmen! Konzentration kann nicht linear sein, und das mittlere Stadium ergibt sich aus beiden.) Wir sehen sie in Taf. I 46 im Ausschnitt eines Schmetterlingsflügels. Daneben 47 wie sie Frans Hals in der darstellenden Kunst verwendet, und Nr. 48 als Ornament. Der Ausschnitt aus dem Frans Hals zeigt, wie sich dieser Maler von der naturalistischen Malerei ab-, unbewußt einem Urgesetz zuwendet.

Noch ein kleiner Schritt, und wir verstehen auch das Farbenspiel der Falter. Auf ihren Flügeln decken sich Konzentration und Auflösung des Hell-Dunkel-Spiels mit der Konzentration und Auflösung der Farbigkeit. Die stark konzentrierten Farben fügen sich als Flecken ein, welche hell auf dunkel (Taf. II 14) oder dunkel auf hell stehen (Taf. II 3–20 b). Die mittleren, weniger starken Farben greifen in Musterungen ineinander (Taf. II 5/6/2/10). (Ausgesprochene Buntmusterungen, wie sie der naive Mensch auf bäuerischer Keramik liebt, deren Widersinn er durch Blumen oder geometrisch ornamentale Motive zu entschuldigen glaubt, kennt die Natur nicht.) Zum dritten sind, wie schon gesagt, die fast farblosen Flächen auf den Flügeln der Falter, vor allem der Nachtfalter und Motten, linienartig geschmückt. Wir wollen noch erwähnen, daß sich die stärksten Farbflecken meist neben oder auf der Dunkelheit zeigen, da die Farblosigkeit des Dunkels, vor allem wenn es ins Schwarze geht, viel Farbe verlangt (Taf. II 9), mehr als heller Unterton (Taf. I 37 und II 3), der sich dem Weiß nähert, das latent

alle Farben in sich trägt, daher weniger Farben fordert und schon den lichtesten, zartesten Farben sofort Resonanz verleiht. Ein Falter aber vereinigt oft zwei (Taf. I 45a und b, Taf. II 9) oder auch drei Motive; ein Flügel, z. B. im ganzen in matten Farben gehalten und gemustert, zeigt plötzlich einen dunklen Fleck, in dessen unmittelbarer Nähe sich ihrerseits eine starke Farbe konzentriert. Wir müssen hier also das Einzelne, das Prinzipielle herauszuschälen verstehen; auch dürfen wir uns nicht durch die häufige Wiederholung eines Motivs irreleiten lassen, so prächtig oft die ornamentalen Wirkungen sind, die solche Wiederholungen mit sich bringen (Taf. II 14 und 18). Zehn Kreise — um es an einem Beispiel deutlich zu machen — ergeben, aneinander gereiht, ein Ornament. Wir aber müssen uns hier ausschließlich mit dem Sinn und der Beschaffenheit einzelner Kreise beschäftigen.

Über die Selbstherrlichkeit starker Farben. Der innigen Verwobenheit, dem Eingreifen der Farbigkeit in das Hell-Dunkel-Spiel steht die Selbstherrlichkeit der starken, frohen Farben gegenüber, diese ist auch den lichten Tönen und dem Weiß eigen (unserer unsichtbaren Vereinigung der Farbigkeit). — Ebenso wie die starken Farben, die oft auf den Flügeln der Falter den Drang und die Kraft zeigen, jedem Hell-Dunkel-Spiel den Platz streitig zu machen und es bis zu den Rändern und Flügelspitzen zurückzudrängen (Taf. II 20b, 22, 23), besitzt auch das Weiß die Fähigkeit, Hell-Dunkel und Farbe zurückzudrängen (Taf. II 21/26). Photographieren wir die Schar der Schmetterlinge, so ergeben die bunten oder stark hell-dunkel-kontrastierenden recht einfache, großfleckige Bilder, die hell leuchtenden Schmetterlinge aber geradezu einförmige (Taf. II 3/23), die Falter gebrochener Tongebung (Taf. II 2, 5, 10) aber — so die Nachtfalter — sehr abwechslungsreiche Photographien. Ihre Töne, die nicht die Kraft und Selbstherrlichkeit einer starken Farbe besitzen, ersetzen — das zeigt sich hier — ihren Mangel an farbigem Wert durch reiche Skalenbildung und feine und feinste Musterungen des Hell-Dunkel-Spiels (Taf. I 46, Taf. II 10). Dennoch vermeidet die Natur, genauer betrachtet, auch die Eintönigkeit stark farbiger Flügelflächen, verleiht sie doch gerade diesen ein anderes, von außen her kommendes Lichtspiel: ein lebhaftes Schillern und Glänzen (Taf. II 22). Wie auch der Mensch seine stärksten Farben am liebsten den glitzernden, beweglichen Stoffen, dem Samt und der Seide anvertraut, nicht aber den starren Flächen der Wände.

Die Selbstherrlichkeit der Grellfarben steht nicht nur einem reichen Hell-Dunkel-Spiel, sondern — die Malerei zeigt es noch in höherem Maße — auch dem Schatten und Lichtspiel reiner plastischer Formen entgegen. Und so bebuntet denn auch die Natur ihre edelsten Formschöpfungen nicht, sondern erhält uns die plastische Wirkung edler Gliederungen unberührt. Wir werden uns weder die Venus selbst, noch die wundervoll-logische marmorweiße Form der Muschel, der die Göttin entstieg, buntfarbig aufgeputzt denken. Unbestimmt spielerischer Gestaltung aber dient die Farbe zur Zier: den Blumen, dem Gefieder, dem zufälligen Faltenspiel der Stoffe. Und wo die plastische Form ganz aufhört: auf der Fläche, da zeigen die Farben ihr freies, malerisches Spiel. So kann sich die schatten- und lichtlose Malerei der Japaner eine viel reichere Farbgebung gestatten als die formgebenden Bilder Riberas. Unglücklich war denn auch der Versuch der Nazarener, plastische, fast gemeißelt wirkende Form mit starker Farbgebung vereinigen zu wollen.

Das Mengenverhältnis im Farbenspiel. Blicken wir in helles Licht und drücken wir dann die Augen zu, so sehen wir unter den Augenlidern (die Farben nicht mitgerechnet) ein weit lebhafteres Hell-Dunkel-Spiel, als wir es durch Verrühren von Schwarz und Weiß erzielen. Unsere drei Motive, vor allem helle Linien, schwirren durcheinander; große und kleine Flecken tauchen auf und zeigen helle oder dunkle Ränder (ähnlich Taf. II 10). Hell und Dunkel scheinen sich gegenseitig immer wieder lebhaft anzuziehen, um starke Kontraste zu bilden, doch ohne sich dabei zu großen gleichförmigen Klumpen zusammenzuballen. In solcher Spielart liegen auch die Grazie und der Glanz des Farbenspiels, in dem die Farben einmal aus dem Dunkel aufleuchten, ein anderes Mal dunkel auf hell dahinschweben, sich gegenseitig aufreizen, farbig kontrastierende Ränder und Kontrapunkte fordern, sich aber nicht zu gleichförmigen komplementären Massen zusammenziehen dürfen, will das Spiel seinen Zauber und das Geheimnis seines immer wieder überraschenden Rhythmus bewahren. Für diesen aber ist vor allem ein ungleiches Mengenverhältnis der Farben entscheidend, denn es verleiht den Farben ihre schönsten Werte. So erreicht ein starkes Rot auf einer größeren Fläche Dunkelheit, als es selbst einnimmt, seine höchste Leuchtkraft erst auf einem erweiterten hellen Hintergrund sein höchstes Gewicht und als Komplementärfarbe auf weitem grünem Feld hohen Seltenheitswert (Taf. I 4) — der einer der wichtigsten Elemente im Farbenspiel ist. Er kommt nicht nur wie hier, zwischen Rot und Grün, komplementär zustande (Taf. II 20b), sondern z. B. auch durch kalte Farben, die unerwartet unter warmen auftauchen, oder durch kleine Mengen stumpfer Farben, die sich zwischen kräftigen zeigen. Bei den Schmetterlingen können wir oft beobachten, wie köstlich kleine Zugaben unscheinbarer, ja selbst grauer Werte neben den prächtigen Farben stehen (Taf. II 22). Man könnte solche Beifügungen auch Gegenakzente, Kontrapunkte nennen. Sie sind die eigentlichen Schmuckstücke des Farbenspiels und sehen meist aus, als kämen sie aus anderen Farbsphären herangeschwebt. Stets sind sie, ohne roh zu sein, überraschend wie der silberne Klang eines Triangels, der leise durch die näselnden Töne der Streichinstrumente schwingt. Und wie kühn komponiert hier oft die Natur: auf dem Flügel eines dunklen, zarttonig gemusterten Falters taucht plötzlich ein heller Fleck auf, durch den die Feinheiten der Nuancierung, die hier so kühn unterbrochen wird, noch deutlicher zutage treten (Taf. II 4). Ein anderes

Mal umrahmt die Natur eine Gruppe lichter, froher Farben mit einem tiefen Ton, daß man, wie bei dem Papilio Meiski Ribbe (Taf. II 14), in bunte Fensterchen zu blicken meint. Solchen Rahmeneffekten, die der Farbigkeit Farbarmut entgegenstellen, sind, wenn auch umgekehrt, die großen, farblosen Flecken verwandt, die bei den Schmetterlingen, ähnlich wie bei den Gebetsteppichen, der Farbigkeit, diesmal aber von innen heraus, Farbarmut entgegenstellen. Dies alles gibt dem Farbenspiel Lebhaftigkeit und Reichtum. Wer es, wie Grünewald, mit Überraschungen zu durchweben versteht, ohne daß dabei das Ganze auseinanderfällt, der zeigt sich, nicht wie Carrière in der Beschränkung, sondern in der Beherrschung des ganzen himmlischen Orchesters als Meister. Fassen wir zusammen: Seltenheitswert, Akzente (I, 23), Kontrapunkte, wie auch Leuchtkraft und Gewicht der Farbe, sie alleverlangen ein ungleich verlagertes Mengenverhältnis.

ERLÄUTERUNG DER FARBTAFEL

Wir haben das Farbenspiel in großen Zügen zerlegt und die »Teile in der Hand«. Das Licht — der Farben Geist — soll das einzelne wieder verbinden.

Unsere Farbtafel III ist nur ein Schema, nicht der Weg selbst, sondern nur ein Wegweiser, der die verschiedenen Richtungen angibt, in denen sich das Farbenspiel bewegt. Auch beschäftigt sich unsere Tafel soweit wie möglich mit dem quantitativen Verhältnis der Farben. Unbestimmt und spielerisch müssen wir Linien und Farbflecken halten, festgeprägte geometrische oder ornamentale Formen, die die Aufmerksamkeit auf sich ziehen würden, nach Möglichkeit vermeiden.

Die Farben unserer Farbtafel sind lichtgemäß zusammengestellt, so daß die Leuchtkraft, die die zentralen Kreise beherrscht, und das Gewicht, das den äußersten Kreis regiert, eine ebenso große Rolle spielen wie die Komplementäreffekte, die in der Mitte zwischen den beiden liegen (Taf. I 5, 6, 7). Obendrein rechnen wir nach Möglichkeit auch mit dem Eigenlicht der Farben.

Das Licht des Zentrums ist kalt, grell und weiß, es fordert Dunkelheit, die es überstrahlt und die ihrerseits Farblosigkeit verlangt. Daher sehen wir aus dem Schwarz leuchtende Farben auftauchen. Die Kaltfarben sind es, die zu dem kalten Licht des Weiß im Zentrum passen. Alle warmen Farben würden hier in diesem Kreise wie tote Farbstoffe wirken, aber nicht wie Licht, so daß sie ihren Lichtwert und eigentlichen Sinn verlören. Der kalten Dunkelheit schließt sich kalte Helligkeit an, über der die Kaltfarben verschillern (6). Doch dieser ganze lichte Kaltfarbenkreis fordert Wärme — und so schließt ihn rund herum hellstes, fast farbloses Gelblicht ab.

Der helle Gelblichtkreis — er ist etwas flimmernd dargestellt — fordert wiederum tiefste Dunkelheit: Schwarz (5), das diesmal, wenn auch nur ein weniges, doch deutlich wärmer wirkt (als im Zentrum) und das abermals Farbe verlangt. Ihm entspringen die wärmeren, grellen Farben, auch Blau, aber nicht mehr das kälteste: das Pariserblau. Wir sind im Kreis der hellen Buntfarben auf Schwarz angelangt. Seiner Dunkelheit folgt wiederum ein dünner Lichtkreis, doch ist er diesmal noch schwächer und auch wärmer. (War doch schon der vorhergehende Gelblichtkreis lichtschwächer und wärmer als das zentrale Weiß.) Die Dunkelheit, die jetzt unser gebrochener Lichtkreis noch fordern kann, ist nicht mehr so unerbittlich schwarz; demnach färbt er sich um ein weniges (4). Die Farben, die aus dieser Dunkelheit hervorgehen, sind nicht mehr so grell und stark wie die, die das reine Schwarz des vorhergehenden Kreises verlangen konnte. Ihrer Schwäche entsprechend stützt sie ihr Hintergrund komplementär. Auch treten stärkere komplementäre Kontrapunkte in sie hinein.

Nun tritt eine Wendung ein. Das leichtgefärbte Weiß, das wir in unserem letzten Lichtkreis neben 5 noch als Licht verwenden konnten, würde in Kreis 3 nun nicht mehr als Licht wirken, sondern nur als Farbstoff, denn wir haben schon eine gemäßigte Lage erreicht. Die starken Hell-Dunkel-Spannungen sind verklungen. Auch Schwarz wirkt hier als Farbe, nicht mehr, wie im Inneren unserer Scheibe, als Finsternis. So übernehmen denn die Farben selbst die Lichtrolle und lösen den nächsten Kreis in die vier farbigen Tonarten auf. Rot, Blau, Grün und Gelb beherrschen fortan das Feld — jede Farbe ihr Bereich. Alle nur denkbaren Farben wirken in diesem Kreise angenehm, sofern sie quantitativ bescheiden bleiben und ihrem farbigen Untergrund die Herrschaft überlassen. Noch deutlicher als im vorhergehenden Kreise treten vier komplementäre Stützen auf, sind doch die Farben etwas schwächer geworden und fordern dementsprechend stärkeren komplementären Halt, da sie die Dunkelheit nicht mehr so stark zusammenhält, keine Leuchtkraft mehr verleiht.

Im nächsten Kreise (2) sind die Leucht- oder Eigenlichtwirkungen in der Gebrochenheit der Farben erloschen. (Hier würde keine starke Farbe mehr leuchten, sondern nur als grober Farbfleck wirken.) Die matten Farben können sich komplementär kaum noch stützen. So teilen sie sich zu ihrem eigenen Hell-Dunkel-Spiel in Musterungen. Hell-Dunkel-Akzente, die rudimentären Reste des zentralen Hell-Dunkel-Spiels, ein wenig Farbe, spielen vorsichtig herein.

Doch jetzt tritt abermals eine Wendung ein. Die verblaßten Komplementärwirkungen, die verschwundene Leuchtkraft der Farben müssen von nun an durch das Gewicht der Farbe ersetzt werden. Zunächst bilden sich — das stellt unser letzter Kreis dar — farbige und dunkle Linien, die nun dunkel auf hell stehen (im Gegensatz zu den Wirkungen, die das Innere unserer Scheibe zeigt, wo alles hell auf dunkel steht). Das Weiß des Grundes wirkt hier nicht mehr als Licht wie im Zentrum.

Ganz außen ist dargestellt, wie die Farblosigkeit des Weiß seine Farben fordert.

Die einzelnen Kreise unserer Tafel müßten eigentlich in-

einander übergehen, denn das Farbenspiel kennt wohl Grenzen, doch keine schärferen als beispielsweise zwischen Freude und Heiterkeit zu ziehen sind. Alle Gegensätze schwanken, aber das läßt sich praktisch nicht darstellen; mußte doch auch der Übersicht halber auf den Reichtum schmückender Kontrapunktion verzichtet werden, auch liegt unserer Tafel nur das vereinfachte Hell-Dunkel-Spiel zugrunde (Taf. I 20–27).

Auf unserem Farbenkreis passen zusammen: Alle Farben, die man mit einem Zirkelschlag vom Zentrum her verbinden kann. Auch sind die Farben eines Kreises dem nächsten noch verwandt, in dem sie, um ihn nicht zu stören, nur als Minorität verwendet werden sollten. Je weiter sich die Farben von ihrem Heimatkreis entfernen, je kleiner, je bescheidener müssen sie auftreten (gewinnen dann aber an Seltenheitswert). Das quantitative und das Hell-Dunkel-Verhältnis ist nun einmal im Farbenspiel fast wichtiger als Komplementärwirkungen, die in reiner Form ebenso künstlich wirken wie Leuchtkraft und Gewicht der Farbe auf reinem Schwarz oder Weiß (Taf. I 5, 6, 7). Die lichtgemäße Ordnung unserer Tafel ergibt die beliebtesten dekorativen Wirkungen wie von selbst: im Zentrum das spitzenartige Weiß auf Dunkel. Es folgen die kalten, geheimnisvollen, dunklen Schillerfarben auf Schwarz, wie sie Paradiesvögel schmücken (unsere besten Lasurfarben — im Niederländischen: Glazuur, wegen ihrer glasartigen Wirkung). Sie alle verschillern, bilden erst die beliebten süßen Bonbontöne, dann die ebenso geschätzten Perlmutterwirkungen. Es folgt der Kreis der grellen Buntfarben auf Schwarz — ebenfalls ein altbewährter Effekt —, den der Ring satter, prunkhafter Tiefe umgibt, Farben, die vor allem das Venedig Tizians liebte und deren Pracht — nicht Grellheit — aus dunkler, vor allem aus Braunskalen aufleuchtet. Ihm folgt, in die vier Lichttonarten geteilt — die ihm das Bunte nehmen —, der beliebte Kreis heiterer, heller, froher Farben. Ihm schließen sich die gebrochenen Farben an, die wir ihrer Bescheidenheit wegen unter anderem in Marmorierungen lieben und in denen uns die Reptilien gefallen. Das Ganze wird durch den Ring zarter Musterungen auf lichtem Grund abgeschlossen, ähnlich denen, die auf hellen Tapeten und Porzellanen Verwendung finden und die die Schar vieler heller Muscheln zieren. Dies alles klingt schöner, als es auf unserer schematischen Tafel praktisch dargestellt werden kann und, will sie übersichtlich sein, dargestellt werden darf. Wir dürfen hier nur so weit gehen, bis das Vorstellungsvermögen des Erfahrenen einsetzt, dürfen es aber andererseits nicht zu reglementieren versuchen. Wie schon gesagt, hier sollen nur die prinzipiellen Richtungen angegeben werden.

Betonen wir es noch einmal: Die stärksten Farben wollen sich zu Flecken konzentrieren und in Begleitung von Hell und Dunkel auftreten; dieses begründet ihr prachtvoll leuchtendes Erscheinen und gibt ihnen Leben und Gewicht. (Ohne diese Begleitung wirken starke Farben, sofern sie nicht schillern, bunt und platt.) Zweitens: je schwächer die Farben werden, je mehr stellen sie nicht nur ein Verklingen der Farbe, sondern zugleich ein Sich-Ausgleichen der schärfsten Hell-Dunkel-Kontraste dar. Diese schwächeren Farben zeigen die Neigung, in Musterungen ineinanderzugreifen, die, je schwächer die Töne, je feiner werden, bis zuletzt nur noch linearer Schmuck übrig bleibt. Drittens: Weiß will rein gehalten sein, doch liebt es — wie auf der gedeckten Tafel — kleine Mengen blütenschöner Farben und feinster Linien, was uns vor allem das Prinzip feiner Linearzeichnungen zeigt. Die Komplementärwirkungen setzen um so mehr ein, je weniger der Hell-Dunkel-Wunsch der Farbe Befriedigung findet. Auf der einen Seite steht also der Wille zur Leuchtkraft, auf der anderen der Wille zum Gewicht, dazwischen aber der Komplementärwunsch, der den Übergang von einem zum anderen vermittelt (haben doch reine Komplementärwirkungen geringen Hell-Dunkel-Unterschied).

Alles dies ist noch nicht meßbar, doch tritt, wo der Zollstock versagt, die Seele des Menschen als Maßstab aller Dinge ein. Sie weist uns in Natur und Kunst auf bestimmte, immer wiederkehrende Farbzusammenstellungen hin, deren Logik und logische Reihenfolge wir hier, so kühn es klingt, aus dem Eigenlicht der Farbe heraus begründet zu haben glauben.

ZUSÄTZLICHE BETRACHTUNGEN

Das Schillern der Farben. Die Natur kennt fast kein reines Schwarz und läßt es häufig, wie zum Beispiel beim Raben, farbig schillern; denn die Farblosigkeit des Schwarz fordert Farbigkeit. Die Natur ist klug, sie stellt keine schroffen Gegensätze auf und gibt auch beim Schwarz des Raben ein wenig nach. Ebenso behandelt sie die Farblosigkeit des Weiß. Sie macht es durchsichtig und reflektierend wie den Schnee oder läßt es wie bei der Auster schillern. Durch Schillern löst die Natur komplementäre Härten zum allgemeinen Entzücken auf und läßt z. B. Rot und Grün in diesem Lichtspiel geheimnisvoll miteinander wetteifern.

Kalte und warme Farben. Die kalten Farben liegen gegen das blaue, die warmen gegen das rote Ende des Spektrums. Dementsprechend gibt es warmes und kaltes Licht. Man könnte diese zwei Tonarten mit Dur und Moll vergleichen.

Ist der Gegenstand von der einen Seite weiß, von der anderen aber warm beleuchtet, so wirkt das weiße Licht kalt. Auch werden Farben, wenn man ihnen Weiß zumischt, kälter. Kalt fordert, nach dem Gesetz der Kontraste, warm und umgekehrt. In der Malerei führt diese Forderung, erfüllt man sie ganz, zu den buntesten, süßlichsten Wirkungen, zum Stil amerikanischer Reklamen, auf denen man die Gesichter von der einen Seite kalt beleuchtet, von der anderen orange angeglüht findet. Besser ist es, wenn eine Farbenharmonie entweder unter kaltem oder warmem Licht gedacht ist oder Kalt und Warm so zart durcheinander schil-

lern, daß die Kontrastwirkung keine harte ist. Stellen wir uns einen kalten Winterabend vor, der Himmel ist stahlblau, alles liegt in tiefem Schnee; die letzten Strahlen der untergehenden Sonne aber spielen der Landschaft zarte, warme Lichter ins Eisgesicht. Solche Abwechslung erfreut! Taktvoll und fein erfüllt sie, ohne daß es zu einer amerikanischen Buntwirkung kommt, die Forderung der kalten Eisfarbe nach Wärme. Die ausgesprochenen Licht- und Beleuchtungsmaler haben, wie wir sahen, entweder das kalte oder das warme Licht bevorzugt. Natürlich haben die Kaltlichtmaler auch warme Farben verwendet, doch nicht die brennendsten. Das Kalt-Warm-Spiel des Lichts sei zart. Nie kann man der regierenden Lichttonart, ohne grob zu werden, mit der Gegentonart mitten ins Gesicht leuchten. Kalt und Warm sind die köstlichsten Elemente im Farbenspiel, gerade weil sich beide gegenseitig reizen und widersprechen. Dieser Widerspruch sollte aber nicht zum Streit, sondern nur zu einer gesunden Opposition der Minderheit führen, die durch geistvolle Zwischenrufe die Monotonie der herrschenden kalten oder warmen Tonart unterbricht.

Kalt-warm besitzt den mächtigsten Kontrasteffekt: blau-gelb in blau-gold verwandelt, verleiht in der italienischen primitiven Malerei — wie der damalige Meister Cenini schrieb — dem Bilde erst seine Schönheit. Ein gedämpftes Blau-Gelb beherrscht die Bilder Vermeers. Er, der die Farbigkeit von den Braunschatten befreite, griff ganz logisch auf den stärksten Komplementärklang des Blau-Gelb zurück. Meist treten bei warmen Skalen — wie die Tongebung Rembrandts zeigt — die komplementären Kaltfarben, in Grau verkleidet, hinzu. In einer warmen Skala, in der Orange die Lichtführung hat, wirkt zum Beispiel eine reine Graumischung von Schwarz und Weiß schon als Blau (Taf. I 12).

Linien im Farbenspiel. Nach dem Gesetz der Kontraste fordert die Eintönigkeit heller oder dunkler verwandter Farben eine Unterbrechung. Für diese sorgen oft Linien, dünn genug, um die stillen Flächen wohl zu beleben, ohne deren Charakter zu stören.

Die Japaner verwenden die Linien im Holzschnitt oft sehr glücklich, um mit ihnen den feinsten matten Farben Halt zu geben. Ohne diese scharfen Linien würden viele ihrer schönsten Holzschnitte unscheinbar wirken. Auch die edle dekorative Wirkung einfacher linearer Zeichnungen beruht darauf, daß stille Flächen Linien fordern.

Geöffnete und geschlossene Komposition. Die mittlere Lage kann hell-dunkel und auch farbig nach beiden Seiten hin entwickelt werden, weswegen denn auch Maler wie Ingres, Veronese oder Tiepolo, welche oft vieles zugleich darstellen wollten, die mittlere Lage wählten. Die Gesamtwirkung bei ihren Bildern ist — wenn man uns verstehen will — eine überaus reiche, farbig-großgefleckte und weitgeöffnete, vor allem bei Tiepolo.

Dunkle Bilder, aus denen einiges beleuchtet hervortritt, oder das helle Papier, auf dem, wie bei den Chinesen, oft nur einiges angedeutet wird, sind Kompositionsprinzipien geschlossener Wirkung und in dieser Geschlossenheit, die meist auch eine gedämpftere Farbigkeit mit sich bringt, miteinander verwandt. Keiner hat denn auch in Europa die chinesische Tusche so zu meistern verstanden wie Rembrandt, sonst der Meister geheimnisvollen Dunkels; das zeigen seine zartesten, oft nur angedeuteten Zeichnungen.

Die mittlere ist die am schwierigsten zu handhabende Lage; bei der hellen und auch bei der dunklen hilft das Lichtprinzip (auch dann, wenn ein Bild einen kalten, warmen oder farbigen Gesamtton bildet.) Man sieht zum Beispiel, wie Turner oder Monet in den hellen Lichtlagen allen Schwierigkeiten der Farbe und Zeichnung auswichen. Doch wirken solche blassen, ätherischen Seufzer hellster Färbung, wenn der Künstler nicht zu den ganz Großen gehört, häufig schwächlich, oft sogar peinlich.

Zweiklang und Dreiklang. Weniger in der Natur als in der Malerei kann man beobachten, daß ein Farbbild dadurch angenehm und übersichtlich wird, daß es nur zwei oder drei, oft komplementäre Farben — wie das Gelb und Blau Vermeers — beherrschen. Es müssen freilich Farben sein, die gut zusammenpassen und die, brüderlich verbunden, alle anderen Farben sanft aber sicher unterdrücken. Es ist dies eine einfache, aber sehr beliebte Methode, den Schwierigkeiten einer vielköpfigen Farbenfamilie Grenzen zu setzen. Die Zweiklänge in der Natur sind meistens von überraschenden Akzenten einer dritten, scheinbar fernliegenden Farbe begleitet. Der Storch scheint schwarz-weiß zu sein, aber seine roten Beine und der rote Schnabel widersprechen dem und unterstreichen doch zugleich die Zweifarbigkeit des Gefieders.

Schwarz-Weiß. Schwarz und Weiß sind ein glückliches Paar; wie kein anderes greifen sie ineinander; man denke nur an den Kupferstich oder den Holzschnitt. Ihr Kind, das optisch gemischte Grau (der erste Divisionismus), ist beiden Eltern wie aus dem Gesicht geschnitten und ihnen liebevoll untertan. Zu sehr vermischt wie in der Photographie bekommt Schwarz-Weiß etwas Trübseliges. Wie anders wirken da die nervösen Strichlagen des optischen Graus in einem guten Stich oder in den Radierungen Rembrandts, der den Weiß-Grund des Papiers so rein wie möglich erhielt. Rabenschwarz stehen seine unendlich feinen Strichlagen, mit denen er sich so gründlich die Augen verdarb. Seine ungeheure Geduld wußte vielleicht niemand so hoch zu schätzen wie er selbst, bot er doch 100 Gulden für seinen eigenen Druck. Die Spitzen, vor allem die weißen, sind, sofern man sie auf dunklen Grund legt, auch eine Art Schwarz-Weiß-Kunst. Gerne läßt man das Weiß schleiern, strahlen und sich spitzen, wie es uns der Rauhreif und die durchsichtigen Quallen lehren. Das gibt vor dunklem Grunde den stärksten und schönsten Lichteffekt. In großen Flecken wie auf den holländischen Kühen wirkt Schwarz-Weiß als Farbe und als plumper Kontrasteffekt.

Der Pointillismus. Die Natur ist die erste und feinste Pointillistin. Nadelspitz ist ihr Pinsel. Vor allem Übergänge und

das Beleben dunkler Farben werden von ihr — wiederum auf den Schmetterlingen — pointillistisch auf das vollendetste gelöst (Taf. II 13).
Auch das Mosaik zeigt eine pointillistische Auflockerung der Farben, da seine Steinchen das glitzernde Licht anziehen. Lichtunterbrechungen heben die platte Wirkung großer starker farbiger Felder auf. So beim Tulpenfeld. Das dicke, leuchtende Pinselstrich-Mosaik van Goghs, bei dem die Farbenstriche das Licht fangen, ist diesem Prinzip verwandt. Van Goghs Versuch mit kurzen Stückchen bunter Wolle bestätigen seine Neigung zum Mosaik. Das Material spielt bei allen farbigen Effekten eine entscheidende Rolle; geknüpfte Teppiche, Gläser, Porzellan, kurz alles was Licht fängt, bereichert und veredelt das Farbenspiel.
Läßt man die Forderung nach starken Farben nicht zu laut werden, und das ist der Sinn des französischen Pointillismus, setzt man neben jeden kleinen starken Farbfleck gleich den nächsten komplementären, so heben sich die unmittelbar befriedigten Forderungen dergestalt optisch auf, daß die Gesamtwirkung dieser bunten Punkte aus der Entfernung zartfarbig erscheint. Erzielt man dadurch, daß man gelbe und blaue Pünktchen nebeneinander setzt, optisches Grün, so sprechen wir von Divisionismus.
»Neue« Entdeckungen, wie der Kubismus, den uns schon die Natur als Mineralien herauskristallisiert, sind häufig nur wiedererkannte, alte Erfahrungen. Unsere Großeltern ließen ihre Kinder die Äpfel — weil dies gesünder ist — mit der Schale essen — damals noch ein »Aberglaube«. — Vielleicht werden einmal alle Erfahrungen der großen Maler wissenschaftlich eine Begründung finden. Doch sind wir davon noch weit erntfernt; es gibt noch keine Farbenlehre, die die so entscheidenden quantitativen Beziehungen der Farben zueinander exakt erfaßt, dazu wird man das Kräfteverhältnis zwischen Leuchtkraft, Komplementärwunsch und Gewicht der Farben, als auch ihren Eigenlichtswillen weitgehend erforschen und gegeneinander abwägen müssen.

ERLÄUTERUNGEN ZUR EINFARBIGEN TAFEL

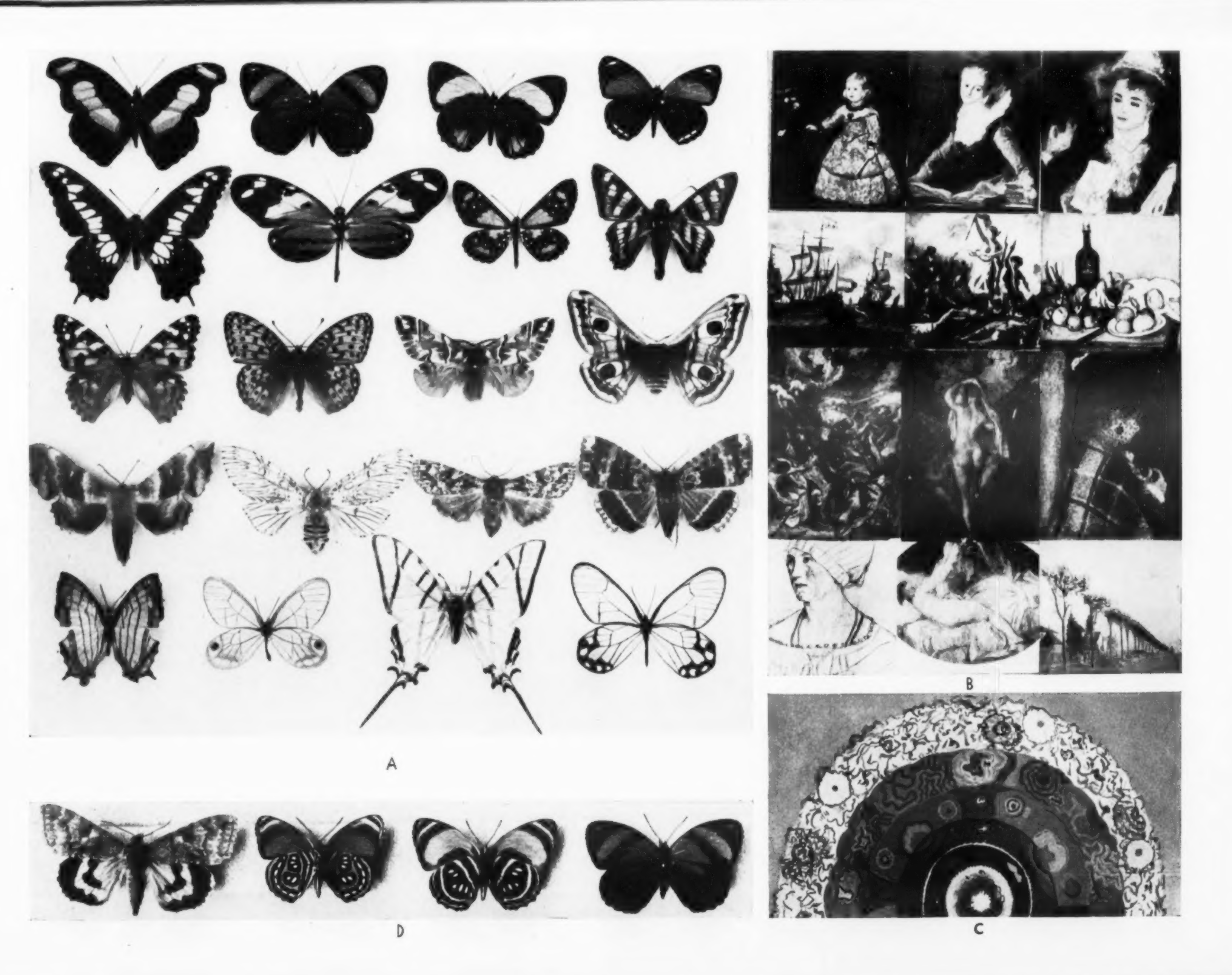
Farben als helldunkel-Effekte

Bild A: Konzentration starker, leuchtender Farben auf Dunkel oben, dann die Schwächeren, in ihrer schon lebhafteren Fleckenwirkung, es folgen der gebrochenen Töne Musterungen und Marmorierungen, zuletzt die Linienwirkungen der hellsten, fast farblosen Lagen.

Bild B: Diese vier abstrakten Farbenkompositionsprinzipien der Natur beherrschen weitgehend auch die Malerei, selbst die gegenständliche.

Bild C und Farbtafel III: Nach denselben Prinzipien ist unser Farbkreis gestaltet, im Zentrum Konzentration starker Farben auf Dunkel usw. wie bei A.

Bild D: Ober- und Unterflügel verdeutlichen die scharfe geradezu prinzipielle Trennung zweier Motive: Konzentration starker Farben und die Musterung schwacher. Der Falter ganz rechts ist stark farbig, jedoch schwachfarbig auf seiner Bauchseite, und hier linear geschmückt; eine häufige Erscheinung.


A
B
C
D

Ein
etw
Bild
ma
das
vor
wa
gep
spr
Ein
der
dur
und
unt
Vor
das
klä
nen
Fel
abe
ler
Leb
daf
es
das
die
kön
der
auf
Hä
Bil
die
Zu
im
Ba
ma
Mi
Di
ver
Le
we
Wi
na
Kr
sta
üb
sch

Die Seite der Jugend

HORST SKODLERRAK

Einen neuen jungen Maler ausgestellt zu sehen, hat immer etwas Beunruhigendes an sich. Suchend läuft man von Bild zu Bild, zunächst nur um Bekanntes wiederzufinden: eifrig ist man bedacht, die Fäden der Tradition festzustellen, an die das Neue anknüpft, und erst allmählich löst sich der Blick von der Vorstellung längst vertrauter Werke und sieht das, was wirklich vor Augen steht: das Umgeschmolzene, Eigengeprägte. Es fällt schwer, für das Neue, das sich hier ausspricht, den richtigen Namen zu finden.
Ein Blick auf die Entwicklung, die der Künstler bereits in der kurzen Spanne Zeit seit seiner Rückkehr aus dem Kriege durchlaufen hat, zeigt auch, wie sehr hier noch alles, Formen und Farben, ja die ganze Vorstellung vom Bilde, dem Wandel unterliegt. Und doch scheint heute ein erstes Ziel erreicht. Vor allem das starke Verlangen nach Farbe ist bemeistert, das sich anfangs noch in schwülen, fast unreinen Farbklängen kundgab. Frieshaft lang ausgespannte Bilder kleinen Formats stehen jetzt vor uns, die uns Dorfstraßen, Felder, Kindertummelplätze zeigen, alltägliche Dinge, die aber in der eigentümlichen Beleuchtung durch die künstlerische Phantasie ein farbig sehr intensives, fast glutvolles Leben gewinnen. Man hält plötzlich inne und überdenkt, daß man dies alles doch schon einmal gesehen habe. Wirkt es nicht vertraut? Die schief aneinandergeschobenen Häuser, das bunte Reklameschild, das an der Straßenecke auftaucht, die Kinder auf der Straße, die auch auf dem Kopf stehen können, der Seiltänzer, dessen bunte Gestalt geradewegs in den mattblauen Himmel hineinzuschreiten meint oder die aufgewühlte Stimmung jenes Stadtbildes, wo die dunklen Häuser halb taumelnd vor einem grün und rot glühenden Bildgrund stehen. Ohne an Deutlichkeit einzubüßen, haben diese Aspekte jetzt jene farbige Tiefe, das Drängende oder Zurückweichende gewonnen, das unsere Bilderwelt vielleicht im Traum oder in der Erinnerung überkommt. Schwarze Baracken am Rande grüner und gelber Äcker sind so gemalt, daß der Betrachter über die Sphäre sentimentalen Mitfühlens hinausgehoben wird in eine Schicht, wo die Dinge selbst sich ihm in der Sprache der reinen Farben verständlicher, unmittelbarer mitteilen.
Leider gibt wie meist bei moderner Malerei die Schwarzweißphotographie nur einen blassen grauen Schatten der Wirkung des Originals wieder. Diese bewußt spröden, beinahe unbeholfenen Formen der Häuser, der aus Vierecken, Kreisen und Strichen zusammengesetzten menschlichen Gestalt, Formen, die so weit im allgemeinen bleiben, als es überhaupt möglich ist, muß man sich mit jener oben geschilderten Farbigkeit erfüllt denken. Die Farbmischung meist heftig oder süß, beinahe überwürzt; ein östliches Element würde man es nennen, auch wenn Horst Skodlerrak nicht von selbst anfinge, vom Osten zu erzählen, wo er aufgewachsen ist, der dörflichen Welt dort, dem weiten flachen Lande, das immer wieder in seinem Werk auftaucht.
Horst Skodlerrak wurde dort im Jahre 1920 geboren. Sein Jahrgang gehört jener noch unbekannten Generation an, über deren Anschauung, deren Ziele heute so gerne gerätselt wird. Er hat ihr merkwürdiges Schicksal geteilt, zunächst wie auf einer Insel von der jüngsten Entwicklung abgeschnitten zu leben. Zufällig nur geriet er, der vor dem Kriege einige Lehrjahre an der Königsberger Akademie verbracht hatte, während eines Fronturlaubs in einem Privathaus vor ein Werk der »entarteten Kunst«, ein Bild E. L. Kirchners. Befragt, was er denn in dem Augenblick empfunden hätte, sagt er, er habe sofort gespürt, daß das echte Kunst sei. Tiefer freilich als dieses blitzlichtartige Wahrnehmen von Kirchners Bedeutung griff die Begegnung mit Alfred Partikel; denn hier sah Skodlerrak eine Malerei, die durch jene besondere Verbundenheit mit ostdeutscher Landschaft geprägt worden war, welche später sein eigenes Werk kennzeichnen sollte. Den Sommer 1939 verleben beide — gemeinsam malend — im Memeldelta.
Das Kriegsende verschlägt Skodlerrak nach Lübeck. Von nun an taucht die unvergeßliche Silhouette dieser Stadt, die seit dem Spätmittelalter immer wieder ein Lieblingsthema lübischer Maler war, auch in Skodlerraks Bildern auf; freilich ohne die spitzen Turmhelme, die im Kriege niederbrannten, auch sonst seltsam umgebildet, geschichtslos geworden, ähnlich wankend — den verschiedensten Aspekten und Beleuchtungen ausgesetzt wie die anderen Dinge der täglichen Umgebung auch; mächtiger aber, eindringlicher als in der konventionellen Darstellungsweise. Daneben wieder und wieder Bilder der alten Heimat, die einen schier unerschöpflichen Schatz an Bildmotiven abgibt. Auch aus der Ferne wirkt sie formend, Kräfte spendend noch auf den Künstler ein. Wir verstehen, daß sich Skodlerrak unter den heute lebenden Künstlern deshalb Marc Chagall, dem größten modernen Maler östlicher Herkunft, besonders nahe fühlt. Hier hat diese Welt ihre vollendete künstlerische Form gefunden. Und doch wäre es irrig, Skodlerraks Malerei unter einer Chagall-Nachfolge einzuordnen, da sie durchaus Eigenes will. Während Chagalls Phantasie ins Dichterisch-Visionäre greift, will Skodlerraks Kunst nichts als schildern — doch so leuchtend-farbig schildern, daß sie dem, was sie erfaßt, unmittelbare Gegenwart verleiht.

Eva Zimmermann

STIMMEN AUS DER KASTALISCHEN PROVINZ

Wenn der Verleger in seiner eigenen Zeitschrift ein von ihm selbst verlegtes Werk anzeigt, so möchte er wohl damit dokumentieren, daß ihm das Buch und sein Inhalt besonders am Herzen liegen.

Eigentlich bedürfte es dieser besonderen Dokumentierung nicht; deshalb nicht, weil die Verlagsarbeit als solche bereits eine ständige Bezeugung dafür ist, daß das gedruckte und zur Ausgabe gebrachte Buch als wertvoll betrachtet wird.

Verleger sein heißt: einer geistigen Notwendigkeit Realität im gedruckten Werk verleihen.

Wir glauben einer solchen Notwendigkeit bereits durch die Existenz unserer Zeitschrift Ausdruck gegeben zu haben. Was wir mit jedem Heft erstreben ist, ständige Nachricht von der Existenz einer geistig-künstlerischen Provinz zu geben, einer kastalischen Provinz, um ein schönes Bild von Hermann Hesse zu verwenden.

Unser ständiges Anliegen ist es — seit nunmehr fünf Jahren — zu zeigen, daß diese künstlerische Provinz, die sich mitten durch unsere materielle Existenz hindurchzieht, keine Illusion und kein Phantom ist, sondern ein Lebensbereich, der insofern viel realer ist als unser alltägliches Dasein, da ihm Unsterblichkeit zukommt. Die Lebewesen dieser kastalischen Provinz sind Gedanken und Visionen, wie sie in unendlichem Fleiß in Büchern und Bildern Gestalt und Leben gewinnen.

Und nun möchte ich das Buch anzeigen, das uns über zweihundert Künstler von Leonardo bis Picasso in einem spannenden Gespräch über die verschiedensten Probleme der Kunst vorführt. Es heißt: »Künstler über Kunst«. Die Aussprüche wurden von Eduard Thorn mit großer Sachkenntnis gesammelt und in eine dialektische Ordnung gebracht. Es sind die Stimmen von 200 Künstlern der letzten fünfhundert Jahre, die für uns der Inbegriff der Größe und der Schönheit der europäischen Kunst und des europäischen Lebens sind; die Stimmen einer unsterblichen geistigen Heimat, ohne die jedes Alltagsleben absinken und zuletzt zugrunde gehen müßte, wenn wir diese Heimat verlören.

Es gehört heute zu den allbekannten Erkenntnissen der Naturwissenschaft, daß die wichtigsten Funktionen unseres animalischen Lebens in Aktion gesetzt und gesteuert werden von minimalsten unwägbaren Mengen von Stoffen, die als Hormone bezeichnet werden, daß ohne diese Winzigkeiten das Leben verlöschen müßte. Daß aber zu diesem unserem Leben, sofern wir Anspruch erheben, Menschen zu sein, auch die scheinbar zweckfreien Unwägbarkeiten der Kunst gehören, diese Erkenntnis ist noch viel zu wenig bekannt. Die Menschen in die kastalische Provinz der Kunst zu führen, ist das wichtigste Anliegen sowohl unserer Zeitschrift, wie des ewigen Dialogs der Künstler über Kunst.

W. K.

KUNST IN BÜCHERN UND BÜCHER ÜBER KUNST

Hans Wentzel, Meisterwerke der Glasmalerei, Berlin 1951

Dieses schon lange erwartete Werk bringt den ersten Ertrag des großen Unternehmens des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft während des letzten Krieges, die geborgenen deutschen Glasmalereien schwarz-weiß und farbig fotografieren zu lassen. Mit dieser schwierigen und verantwortungsvollen Aufgabe war Hans Wentzel betraut. Nun bietet er aus der reichen Ernte seiner Arbeit eine knappe Übersicht dar und ordnet die verwirrende Fülle des Materials so weit, wie es seine eigenen, eingehenden Studien und der heutige Stand der Forschung ermöglichen. Damit ist eine gute Vorarbeit für das deutsche Glasmalereiwerk des vom Comité international d'histoire de l'art geplanten »corpus vitrareum medii aevi« geleistet. Die »Meisterwerke«, obwohl die wichtigste und umfassendste der bisher erschienenen Veröffentlichungen über deutsche Glasmalerei, ist kein Handbuch — dazu fehlen als Voraussetzung noch zu viele Einzelforschungen über wichtige Fragen, wie z. B. die Wechselbeziehungen zwischen deutscher und österreichischer Glasmalerei, sowie Editionen der englischen und französischen Farbfenster nach 1250, die erst den Überblick über internationale Zusammenhänge ermöglichen. Hans Wentzel aber gibt schon ein festes Gerippe, eine dringend notwendige Grundlage und Anregung für zukünftige wissenschaftliche Arbeitsaufgaben.

Die Abbildungen (68 im Text und 147 Tafeln) können natürlich nur eine beschränkte Auswahl bringen. Dabei werden viele bisher noch nie veröffentlichte Köstlichkeiten, z. T. in originalgroßen Ausschnitten gezeigt. Es ist bedauerlich, daß einem so wichtigen Werk nur vier Farbtafeln beigefügt werden konnten, während andere neue Veröffentlichungen über Glasmalerei i. a. weit mehr und bessere farbige Abbildungen bieten, in der Erkenntnis, daß die Farbe zum Verständnis dieser Kunst unentbehrlich ist: denn sie ist ihrem Wesen nach keine Malerei auf Glas, sondern ein farbiges Mosaik und die Zeichnung nur Ergänzung des durchscheinenden Glasteppichs. Elisabeth v. Witzleben

Wolfgang Grötzinger: »Kinder kritzeln, zeichnen, malen«,

Das Buch beschäftigt sich mit den Frühformen des kindlichen Zeichnens. Diese sind den Eltern und auch meist den Pädagogen am unverständlichsten von allen Stufen des kindlichen Gestaltungswillens. Gerade für das Kritzeln und Malen der Vorschulzeit eine auch dem Laien verständliche Deutung gegeben zu haben, ist das Verdienst des Autors.

Grötzinger empfindet die Frühformen als eine Körperschrift des Kindes, als ein rhythmisch-motorisches Erlebnis. Das Kind, noch nicht lange der Höhle des Mutterleibes entwachsen, durchlebt auch zeichnerisch alle Stadien seines Wachstums: sich selbst als rotierende Kugel im spiralförmigen Kringel oder Knäuel, das erste Stehen und Gehen im Urkreuz und der Zickzacklinie, die Vereinigung des Raumgefühls mit dem Bodengefühl in Tischbeinen, Kopffüßlern usw.

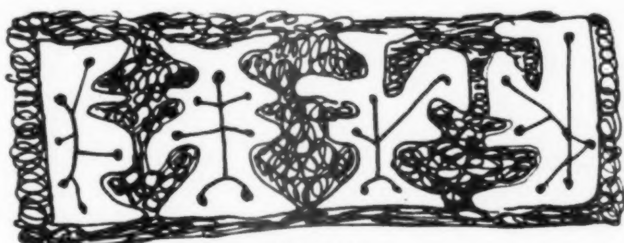
Erst im 3. und 4. Lebensjahr kommen die Gestalten der Außenwelt den unbewußt aus dem Inneren rührenden Formen entgegen. Diese werden oft erst nachträglich erkannt und benannt. Der Kopffüßler wird zum Papa, der Kasten oder Kreis zum Haus. Menschen und Haus stehen am Anfang des bildlichen Besitzes.

Der Autor warnt den Erzieher vor der ewigen Frage: »Was ist das?« Mit der meist »aus Gefallen" gegebenen Deutung verliert das Kind das schöpferische Unbewußte, es will dann den Papa zeichnen und verliert sich in den Besitz erstarrter, fertiger Bildformen. Es weiß, wie das Schema eines Hauses usw. aussieht, und durch den Schuleintritt, durch das Schreiben- und Rechnenlernen gefördert, versinkt das Rhythmisch-Motorische immer mehr und mehr.

Aufgabe des Erziehers ist es, das Kind aus dieser Erstarrung herauszuführen. Dazu gibt der Autor beachtenswerte Anregungen. Außer der Farbe, besonders der Wasserfarbe, deren Erlebnis immer eine Auflockerung bedeutet, empfiehlt Grötzinger das Zweihandzeichnen. Dies fördert beim Kinde, das ja von Natur ein Ambidexter ist, die Loslösung aus der Enge. Atemfiguren entstehen, Urornamente, wie sie bei allen Zeiten und Völkern zu finden sind. Das Kind zeichnet sich wieder innerlich frei.

Am Schluß des Buches gibt der Verfasser die sehr beherzenswerten »10 Gebote für Eltern malender Kinder« und faßt noch einmal in neun Parallelkapiteln alles Gesagte auf höherer Ebene in Kunstvergleichen zusammen.

Die dem Buch beigefügten Kinderzeichnungen sind ausgezeichnet ausgewählt. *(Prestel-Verlag, München.)* I. J.



CURT LAHS

Vom Wesen der Sichtbarkeit

Der Maler ist der Mensch, der Welt wesentlich durch die Augen empfängt. Das ist keine Beschränkung, von jedem Standort ist der ganze Weltinhalt sichtbar. Wenn das, was wir nicht selber sind, den Augen sichtbar wird, so ist eben diese Welt das Andere zu dem, was wir selber sind, und es wird sichtbar nicht, weil es ein irgendwo Sehbares ist, also nur insofern sichtbar, als es erscheinende Welt ist, sondern sichtbar, weil der Maler die Welt als Sichtbarkeit denkt. »Kunst«, sagt Klee, »gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.«

Die Elemente nun, aus denen sich Sichtbarkeit konstituieren läßt, sind nichts »Formales«, noch gehört ihre Verwendbarkeit einer Technik an, die man jenseits der Welterfassung üben kann. Wenn der Mensch »seinem Wesen nach der Mensch ist«, so ist der Maler der Mensch, der sich in der Welt mit Sichtbarkeit ortet. Freilich fällt ihm der Sichtbarkeitsaspekt der an sich seienden Welt von vornherein besonders zu, aber ihm sind tiefe Nacht und innerste Empfindungen nicht geringere Möglichkeiten der Sichtbarmachung, ja größere noch, möchte es scheinen, weil sie nicht der Verwechslung ausgesetzt sind, das Sehbare draußen wäre dasjenige, was als Sichtbarkeit im Bilde aufsteht.

Der Maler reicht über die Grenzen seiner augenmäßigen Empirie soweit hinaus, als er »im Ganzen der Welt« lebt, aber dies Ganze holt er hinein in die Grenze des Erscheinungshaften und macht damit das Ganze erscheinend. Er scheint einzuengen, aber er bestimmt nur, er scheint einzuschließen und öffnet nur. Dermaßen öffnet er, daß das Ganze nicht gesehen wird, sondern erscheint! Das Wunder der Erscheinung tritt als ein gesehener Aspekt der Welt auf und nimmt den Schauenden in seinen Anspruch.

Die Dinge sind unserem heutigen Fühlen nach beobachtbare Dinge, deren Erscheinungshaftigkeit wir feststellen. Wir fixieren die Dinge. Das Ding der Alten aber ist den Meßbarkeiten entrückt, und wenn wir sagen, es habe symbolischen Charakter, so bringen wir nur in ein intellektuelles Begreifen, daß die Alten nicht Dinge wiedergeben, die sie gesehen haben, sondern Dinge, von denen sie gesehen worden sind. Und wenn wir heute darauf achten, was die zweckentbundene Linie als selbstseiendes Wesen ist, »die Linie, die Kratzfüße frißt und verdaut«, so beginnen wir uns vielleicht künftigen Dingen zu nähern, wie man sich dem Traume nähert, indem man ihn zu deuten versucht. Die Deutung deutet in Wahrheit den Traum nicht, sie bringt ihn nur als ein Unausdeutbares vor uns, so daß wir ihn wieder als den, der seine eigene Deutung ist, gewahren. Die Linien, die Farben als sich selbst aussagende Wesenheiten sehen, erzieht dazu, sich wieder dem Sichtbarkeitscharakter der Welt auszusetzen, statt sich ihrer zu bemächtigen.

Conrad Westpfahl

Ausstellungen

Rudolf Kügler in der Buchhandlung Heller, München. Kügler gehört zur Generation der Kriegsteilnehmer, die erst spät in ihrem eigenen Beruf landeten. 1948 tritt er siebenundzwanzigjährig in die Berliner Akademie als Schüler von Max Kaus ein. Man wird rasch auf ihn aufmerksam, die Neue Gruppe zeigt ihn als Gast, und ein Stipendium führt ihn 1951 nach Paris. Fragt man, welche Einflüsse für diese Generation wesentlich zu werden versprechen, so müßte man für Kügler wohl Picasso und Paul Klee nennen. Im Netzwerk seiner Stadtansichten und Hafenbilder setzt sich Klees Tradition fort. In der Art, Figuren zu abstrahieren (in den Faschingsbildern) macht sich ein gewisser Zeitstil bemerkbar, der von Picasso bis zu Kaus reicht. Leider hat Paris nicht so klärend auf Küglers Farbempfinden gewirkt. Seine Palette wird von matten Tönen bestimmt, die manchmal etwas spannungsarm bleiben. Hier liegt auch ein graphisches Talent vor. Kohlezeichnungen, die mit gewissem Schwung und Anflug von groteskem Humor Szenen aus dem Pariser Straßenleben einfangen, beweisen dies.

Juliane Roh

Gilles, der Mythenerzähler unter den modernen deutschen Malern, zeigte in der Galerie Günther Franke, München, 12 Blätter zum tibetanischen Totenbuch und Aquarelle aus Ischia. Beide Folgen sind sehr verschieden. Die Illustrationen (wenn man die freien Paraphrasen zu einem gegebenen Text noch so nennen darf) schließen sich mehr an seine früheren Legendenbilder an. In groß disponierten, manchmal bühnenartigen Räumen erheben sich einfache Symbole in herb melodischen Konturen und reinen Farben. Zwischen Himmel und Erde, Menschen und Engel sind jene ragenden Zeichen gestellt: Tor, Säule, Pflanze, Segel und Sarkophag. Auch ohne jenen Mythos zu kennen, erfährt man etwas, das feierlich und tief harmonisch anmutet. Was Gilles auch hier wieder beschäftigt, ist das Verhältnis zum Tode. Wie in den Orpheus- oder Ophelia-Bildern wird der Übergang von einer Welt in die andere als eine Art Seelenwanderung erlebt, als Heimkehr in die Paradiese des Ursprungs, geleitet von Engeln, den Boten des Todes und gerufen vom Totenvogel, der in fast allen Religionen Symbol der Unsterblichkeit ist. Gilles weckt diese Urbilder zu traumhaftem Leben. Seit die abendländische Kunst den Boden des Realismus verließ, ist sie auf dem Umweg über Farb- und Formerlebnisse in Tiefenschichten eingedrungen, auf deren Grunde Archetypen ruhen. Beziehungen zu den Frühkulturen der Menschheit ergeben sich zwangsläufig bei diesem »Gang zu den Müttern«. Urerfahrungen der Seele sprechen sich heute wieder in *Bildern* aus. Deshalb ist vielleicht bildende Kunst heute der wichtigste Ausdruck unseres Tiefenlebens.

In den Ischia-Bildern sind die weiten, atmenden Flächen der Totenbuch-Landschaft verlassen. Die Natur erscheint aufgelöst in ein System von Strukturen. Berge, Felsen, Häuser, Strand und Meer sind nur noch als Flächen kenntlich, in denen sich die Materie in Parallelschraffuren, Rieselungen, gestreuten Punkten, Wellenschlägen und Netzwerk niederschlägt. Zu den zeitlosen Äußerungsformen der Menschheit gehört auch »Ornamentik«, d. h. die Variation gewisser Grundformen, die nichts anderes sind als Ausdruck einer bildnerischen Motorik. Gilles versucht hier also das Erlebnis einer Landschaft mit dieser autonomen Strukturenphantasie zu verbinden. Hier entsteht etwas Merkwürdiges, man möchte sagen die innerweltliche Konzeption einer Landschaft. Die Farben sind licht und frühlingshaft, Weiß schimmert überall hindurch, Orange, ein zartes Violett, helles Gelb und Blau dominieren. Charakteristisch, daß Schwarz beinahe fehlt. Juliane Roh

Ausstellung Marc Chagall: Keramiken, Skulpturen, Radierungen. Galerie Maeght, Paris. Seitdem Marc Chagall sein Atelier von Orgeval bei Paris in die sonnige Provence nach Vence verlegt hat, mag ihn die Nachbarschaft der Töpferei-Städtchen Vallauris und Biot verführt haben, nun wie Picasso, sich auch in der Keramik zu versuchen. Bei Maeght in Paris stellt er jetzt die ersten Werke aus: Teller, Schüsseln und große Platten, aus einzelnen Kacheln zusammengesetzt, die als Wandschmuck gedacht sind. Sie zeigen wohl Chagallsche Motive, doch nicht die uns vertrauten Farben Chagalls. Durch das Material und das Feuer des Brennofens sind sie verhalten und erdig (Abb. S. 34). Auch mit einigen Flachreliefs überrascht uns der Meister. Jedenfalls ist der Höhepunkt dieser Ausstellung eine Serie von Radierungen, Illustrationen zu den Fabeln Lafontaines. Vollard gab sie vor fünfundzwanzig Jahren noch in Auftrag. Chagall hat die Themen aus der Fabelwelt Lafontaines in seine eigene verpflanzt. Lafontaine kommt dabei vielleicht zu kurz, dafür aber zeigen die Radierungen Meister Chagall von seiner besten Seite. Alexander Alexandre, Paris

Ausstellungen in Karlsruhe und Freiburg. Im Badischen Kunstverein fand zum 80. Geburtstag des Malers Albert Haueisen eine Ausstellung seiner Werke statt. Haueisen, Meisterschüler von Leopold von Kalckreuth und Hans Thoma, unterrichtete an der Karlsruher Akademie von 1919 bis 1934.
Im Freiburger Kunstverein, dessen Leitung Frau Dr. Ursula Binder übernommen hat, wurden Gemälde und Graphiken von Max Beckmann (Sammlung Günther Franke, München) gezeigt. Ebenfalls aus der Sammlung Günther Franke stammen die »Meister der Moderne«, die vom 13. Juli bis 24. August ausgestellt werden.

Aus dem Notizbuch der Redaktion

Heinrich Campendonk. Nachdem der Wettbewerb zur Erlangung eines Domfenster-Entwurfes keine befriedigenden Ergebnisse lieferte, wurde Prof. Campendonk mit der Anfertigung eines neuen Domfenster-Entwurfes beauftragt. Der Entwurf soll bis Januar 1953 eingereicht werden.

Joseph Jaekel wurde auf einer internationalen Kunstausstellung in Lakeland/Florida für seine Treibplastik »Ornamentaler Kopf« mit einer Auszeichnung bedacht. Außerdem erhielt er auf der II. Ecposicion Nacionale des Numismatica e internationale des Medallas in Madrid für zwei Plaketten ein Diplom.

Josef Hegenbarth hat in den Jahren 1950/51 Illustrationen zu Gogols »Tote Seelen« gezeichnet. Die Buchausgabe ist soeben erschienen.

Das Stedeljik Museum Amsterdam hat das starkfarbige Bild von Willi Baumeister »Sonne und Figuren auf Blau« erworben. Es besitzt bereits zwei Bilder früherer Epochen von Willi Baumeister.

Städtebau-Wanderausstellung in Berlin eröffnet. Die Ausstellung umfaßt den Städtebau, den Ingenieurbau sowie eine Sonderschau »Japan«. Angeschlossen ist eine Abteilung Berlin, in der die Stadt Berlin die Aufbauabsichten darstellt. Die Ausstellung wandert von Berlin aus nach Augsburg, Bielefeld, Ravensburg, Oberhausen, Bremen und Wiesbaden. Damit ist das Jahr 1952 ausgefüllt.
Den Städten, die das wertvolle Material im Jahre 1953 zu zeigen wünschen, wird empfohlen, sich umgehend an Direktor Albert Wischek, Berlin-Schlachtensee, Schlickweg 10, zu wenden.

Die van Meegeren-Affaire wird demnächst im Brüsseler Landesgericht neuerdings aufgerollt. Der niederländische Mäcen van Beuningen und der Brüsseler Gemälderestaurator Decoen haben eine Klage eingereicht gegen Professor Coremans, weil dieser die Gemälde »Die Emausgänger« und »Das letzte Abendmahl« als Fälschungen von van Meegeren erklärt. Decoen hingegen hält diese beiden Gemälde für echte Vermeers; van Meegeren habe nur aus Prahlsucht und um sich gegen die Beschuldigung der Kollaboration zu wehren diese Bilder für sich in Anspruch genommen. Wie van Meegeren in den Besitz der beiden Gemälde gelangte, weiß aber Decoen nicht zu sagen.

Vermeergemälde in Hitlers Besitz. Vor dem Wiener Oberlandesgericht ist ein Vermögensverfallsverfahren über das Vermeergemälde »Der Künstler in seinem Atelier« angelaufen. Hitler hatte das Gemälde seinerzeit für 1 650 000 RM erworben. Es soll heute einen Wert von rund einer Million Dollar besitzen. Es befindet sich in Verwahrung des österreichischen Unterrichtsministeriums.

Ein nachahmenswertes Beispiel: Das Volkswagenwerk in Wolfsburg hat eine 23 Werke umfassende Ausstellung des Malers Franz Marc veranstaltet. Welcher Grundsatz das Unternehmen dabei leitete, erfahren wir aus dem Vorwort zu ihrem ausgezeichneten Katalog, wo es heißt: »Neben Automobilen, Bilanz und Zahlen wollen wir nicht vergessen, was an großen künstlerischen Leistungen, Schönheit und Erhebung in unser Leben zu bringen berufen ist ...« Hoffen wir, daß dieses Beispiel nicht vereinzelt bleibt.

Jawlenskij-Katalog. Für den von der Wiesbadener Gemäldegalerie in Auftrag gegebenen Oeuvre-Katalog von Alexi von Jawlenskij werden Museumsvorstände, Privatsammler und Kunsthändler freundlichst gebeten, Angaben (Titel, Technik, Größe, Datum) über ihre Gemälde, Zeichnungen, Graphiken des Meisters an die Verfasserin des Katalogs: Mela Escherich, Kunsthistorikerin, Wiesbaden, Adolfsallee 12, zu senden.

Nachtrag zu Heft 6/1951: Die auf den Seiten 6 und 7 abgebildeten Zeichnungen von Paul Klee befinden sich im Kunstmuseum in Basel.

